

Valokuvan ajallisuus

Ismo Luukkonen

Valokuvan ajallisuus

**Maiseman kerrostumista
ajan kokemukseen**

Aalto-yliopiston julkaisusarja
DOCTORAL DISSERTATIONS 147/2017

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Aalto ARTS Books
Helsinki
shop.aalto.fi

© Ismo Luukkonen

Design: Ismo Luukkonen

Materiaalit: UPM Finesse silk 130 g/m²,
Winter & Company Wibalin Natural Green 120 g/m²
Fontit: Georgia, Helvetica Neue

ISBN 978-952-60-7556-3 (painettu)
ISBN 978-952-60-7555-6 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934 (painettu)
ISSN 1799-4942 (pdf)

Aldus
Lahti
2017

	Kiitokset	6
1	Johdanto	8
2	Muinaisen jälkiä	18
	2.1 Tieni muinaisjäännöksille	19
	2.2 Kerrostumia	34
	2.3 Maisema ja maisemavalokuva	58
	2.4 Maisemaan kerrostunut aika	66
	2.5 Maiseman aika valokuviissa	78
3	Valokuva maisemasta	97
	3.1 Valokuva ja näkyvä todellisuus	98
	3.2 Kaksi polkua maisemavalokuvaan	114
	3.3 Kiven ja maan aika	129
	3.4 Koettu ja koottu myyttisyys	146
4	Aika valokuvassa	160
	4.1 Kokemuksia ajasta	161
	4.2 Ajan merkitys avautuu	178
	4.3 Aika	190
	4.4 Neljäs ulottuvuus	204
	4.5 Valokuvan aika	218
	4.6 Valokuvan hetkellisyys	233
	4.7 Ajan jäännös	253
5	Kohtaaminen	262
	5.1 Valokuvan ja maiseman aika	263
	5.2 Tässä ja nyt	268
	Lähteet	281
	Kuvat	291
	Tiivistelmä	296
	Abstract	298

Kiitokset

Aloitin valokuvaamisen 1980-luvun alussa tähtien johdattamana. Olin tuolloin hieman toisella kymmenellä ja syvästi kiinnostunut avaruudesta. Tarkoitukseni oli ryhtyä tähtitieteilijäksi ja niinpä minun täytyi opetella, kuinka taivaanilmiöitä tutkitaan ja tallennetaan. Kamera oli tähän luonteva väline. Siinä vaiheessa, kun ammatinvalinta tuli oikeasti ajankohtaiseksi kiinnostus valokuvaukseen oli kuitenkin kasvanut ohi tähtitieteen ja päädyin muutaman välivaiheen jälkeen opiskelemaan valokuvausta.

Jonkinlainen tutkiminen on siis ollut alusta saakka läsnä valokuvaamisesani, mutta se liittyi enemmänkin valokuvalla tutkimiseen ja dokumentointiin kuin välineen itsensä kriittiseen arviointiin. Valokuvaaja, KuT Jan Kailan valokuvahistorian luennot Turun taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa 1992–1995 vaikuttivat merkittävästi siihen, että innostuin valokuvatutkimuksesta. Jatkaessani opintoja Taideteollisessa korkeakoulussa 1997–1999 tätä kiinnostusta ylläpitivät luennoillaan esimerkiksi professorit Merja Salo, Jorma Puranen ja Timo Kelaranta sekä FT Leena Saraste. Tiiviillä käsialalla kirjoittamani muistiinpanot ovat edelleen tallessa. Myöhemmin esimerkiksi TaM Ari Saarron ja TaT Mika Elon luennot ovat laventaneet edelleen ajatuksiani valokuvan historiasta ja teoriasta.

Maisteriopintojeni jälkeen TaT Taneli Eskola taisi olla ensimmäinen, jolle rohkenin mainita jatko-opintoajatuksistani, ja hänen kannustuksensa olikin tärkeässä roolissa, kun päätin aloittaa työn. Työni ohjaaja TaT Kristoffer Albrecht on ollut mukana pitkäksi venyneen prosessin aikana ja antanut tarkkaa ja kannustavaa palautetta aina tarvittaessa. Toisen ohjaajani professori Jorma Purasen osuus painottuu työtä edeltävään aikaan sekä työn loppumetreille. Suuri kiitos heille kaikille. Ohjaajien lisäksi liki valmiin käsikirjoituksen lukivat valokuvataiteen jatko-opintovastaava professori Merja Salo, FM Ilona Tanskanen sekä TaT Harri Pälviranta. Osuvat huomiot sekä Ilonan tarkan oikoluvun otin kiitollisena vastaan.

2000-luvun hallinnollisissa muutoksissa Taideteollinen korkeakoulu on yhdistynyt Aalto-yliopistoon ja Visuaalisen kulttuurin osasto on vaihtunut Median

laitokseen. Tutkijayhteisöni seminaareja ovat opintojeni aikana vetäneet TaT Kristoffer Albrecht, TaT Mika Elo sekä professorit Merja Salo ja Susann Vihma. Kiitos arvokkaista kohtaamisista ja merkityksellisistä keskusteluista. Tutkijatoimeni osa-aikaisuuden sekä asuinpaikkani takia yhteyteni Arabian tutkijayhteisöön on ollut seminaarien, yhteisten kurssien ja konferenssien varassa. Olen kokenut näissä yhteyksissä saamani palautteen, tuen ja kannustuksen arvokkaaksi. Kohtaamiset ovat hyvällä tavalla sekoittaneet ajatuksia ja auttaneet niiden jäsentymistä uudelleen. Kiitokset siis erikseen nimeämättä kaikille vuosien varrella tapaamilleni jatko-opiskelijoille, jo valmistuneille ja matkalla oleville.

Toinen tutkimukseni kannalta tärkeä yhteisö liittyy valokuvauksen lehtorin työhöni Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemian kuvataiteen koulutuksessa. Pienen yksikkömme kannustava henki, joustavuus ja valmius keskusteluihin on mahdollistanut tutkimuksen eteenpäinviemisen opetustyön rinnalla. Erityisesti lehtori Renja Leinon, koulutuspäällikkö Taina Erävaaran sekä opettajakollegoideni Vesa Aaltosen ja Otto-Ville Väätäisen tuki ja ystävyys ovat olleet korvaamattomia.

Tutkimukseni esitarkastajille TaT Petri Anttoselle ja FT Leena Sarasteelle kuuluu myös suuri kiitos kannustavasta ja terävästä palautteesta, jonka ansiosta sain mahdollisuuden tarkastella kokonaisuutta vielä kerran tuorein silmin. Palautteen ansiosta useat pohdintaa aiheuttaneet seikat asettuivat lopulta kohdalleen. Aalto ARTS Booksin kustannustoimittaja Aino Ruudulle kiitos avusta työn viimeistelyssä kirjaksi.

Kiitos Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoululle mahdollisuudesta jatko-opintoihin sekä kaikista opintoihin liittyvistä järjestelyistä. Tutkimustani ja siihen liittyviä taiteellisia projekteja ovat rahoittaneet Suomen kulttuurirahasto, Taiteen keskustoimikunnan (nykyään Taiteen edistämiskeskus) alaiset valtion valokuvataidetoimikunta, kuvataiteen näyttöapurahalautakunta ja Varsinais-Suomen taidetoimikunta sekä Suomalais-ruotsalainen ja Suomalais-norjalainen kulttuurirahasto. Turun ammattikorkeakoulu on avustanut seminaari- ja konferenssimatkojen rahoituksessa. Lisäksi kalliomaalauksia kuvatessani olen toiminut antoisassa yhteistyössä Museoviraston kanssa. Suuri kiitos näille kaikille.

Väitöstutkimuksen kaltaisen pitkällisen prosessin yhteydessä perheen tuki on ollut mittaamattoman arvokasta, kiitos Päivi, Elina, Lauri ja Aaro.

1 Johdanto

Valokuvan historiassa aika on usein esitetty välineen varhaisvaiheisiin liittyneenä ongelmana. Valonherkät materiaalit olivat hitaita ja valotusajat pitkiä. Kuvattavien kohteiden piti jähmettyä paikoilleen, ja liikkuvien kohteiden kuvaaminen oli käytännössä mahdotonta. 1800-luvun valokuvaus oli taistelua aikaa vastaan, sankareinaan Eadweard Muybridgen ja Étienne-Jules Mareyn kaltaiset liikkeen kuvaamisen edelläkävijät. Vuosisadan lopussa saataville tulleet nopeammat valokuvamateriaalit sekä -välineistöt poistivat ongelman, ja ajan ”pysäyttäminen” konkretisoitui uuden tekniikan mahdollistamissa silmänräpäyskuvissa. Valokuvan ajan ongelma siirtyi oikean hetken valintaan. Kuinka tallentaa se alati muuttuvan todellisuuden hetki, joka parhaiten tiivistää tapahtuman tai tuottaa jäntevimmän sommitelman?

Oma lähtökohtani valokuvan ajallisuuden käsittelyyn on lähes vastakkainen. Kiinnostukseni aikaan valokuvassa kumpuaa kohteista, jotka ovat olleet paikoillaan tuhansia vuosia. Aika on jatkuvaa muutosta, mikään hetki ei pysähdy tai toistu samanlaisena. Ehkä juuri valokuvan pysähtyneisyys tekee siitä niin kiehtovan välineen tarkastella aikaa, joka – ikuisesti ja lakkaamatta virtaavana – tuntuu pysäytetyn valokuvan vastakohdalta.

Tutkimuksen lähtökohdat ja rajaukset

Tämän tutkimuksen kohteena on valokuvan ajallisuus. Työni tavoitteet ovat kolmenlaiset. *Valokuvatutkimuksen* tasolla tavoitteenani on tuoda esille tekijälähtöinen näkökulma ajan ja valokuvan suhteesta. Analysoin aineistooni kuuluvia kuvia tästä näkökulmasta. *Valokuvan* tasolla luon tulkintoja ajasta, maiseman ajallisista kerrostumista sekä muinaisjäännöksistä maisemassa. *Taiteellisen tutkimuksen* tasolla pyrin sitomaan kuvan ja kuvan tekemisen prosessin kiinteäksi osaksi jokaista tutkimuksen vaihetta ja tuomaan tätä kautta uusia näkemyksiä siihen, kuinka tutkimus ja taiteellinen työ voivat kohdata.

Työni on tekijälähtöinen. Tutkimukseni juuret ovat vuonna 1994 alkaneessa työskentelyssäni esihistoriallisten kohteiden ja maiseman parissa. Irlannin kammiomaidoista ja Suomen kalliomaalauksista käynnistynyt temaattinen kiinnostus muinaisjäännöksiin ja niiden asemaan nykymaisemassa syveni 1990-luvun loppua kohden, ja valmistuttuani taiteen maisteriksi Taideteollisesta korkeakoulusta keväällä 1999 aloin vakavasti harkita jatko-opintoja aiheen parissa. Niin päädyin kirjoittamaan tutkimussuunnitelmaa, jonka pohjalta aloitin tämän työn syksyllä 2000.

Tutkimukseni on ollut prosessi. Kirjoittaessani olen käsitellyt taiteellisessa työssäni ajankohtaisia teemoja ja kehittänyt niitä eteenpäin, mikä on johtanut uusiin kuvallisiin ratkaisuihin. Aihepiirini on rajautunut ja muotoutunut työn edetessä. Muinaisjäännöksistä painopiste siirtyi valokuvan ajallisuuteen.

Myös tutkimuskysymykseni on muotoutunut työn mukana. Lopulta kysymys kietoutui valokuvan ja ajan välisen suhteen ympärille. Jouduin kuitenkin toteamaan, että tämä suhde on yksisuuntainen. Vaikka valokuva on lähtökohtaisesti luonteeltaan ajallinen ja aika näyttäytyy valokuvassa monin tavoin, se ei pysty millään tavalla vaikuttamaan aikaan. Tutkimuskysymys asettui lopulta muotoon *kuinka aika esiintyy valokuvissa*. Vastatakseni kysymykseen pyrin tunnistamaan ja analysoimaan erilaisia tapoja, joilla aika ilmenee valokuvissa. Koska oma työskentelyni painottuu maisemavalokuvaan, nousee maisema valokuvan ja ajan rinnalle kolmanneksi keskeiseksi tarkastelun kohteeksi. Tämä asettaa myös temaattisen rajauksen tutkimukselleni.

Tutkimusaineistoni koostuu ensisijaisesti omasta kuvaustyöstäni maisemassa esiintyvien muinaisjäännösten parissa sekä toissijaisesti muinaisjäännöksiä, aikaa tai maisemaa käsittelevistä muiden valokuvaajien pääosin kirjan muodossa julkaistuista teoksista. Oman työskentelyni osalta olen rajannut aineiston ajallisesti alkamaan vuodesta 2000, jolloin paitsi aloitin tutkimukseni myös laajensin kuvauksiani Suomen kalliomaalauksista muihin kiinteisiin muinaisjäännöksiin. Muiden kuvaajien teokset olen valinnut käsiteltävien teemojen kautta.

Tukeudun työssäni taiteellisen tutkimuksen perinteeseen ja pyrin osaltaan viemään eteenpäin taiteellisen tutkimuksen prosesseja ja menetelmiä. Teoreettinen viitekehykseni muodostuu Suomessa kahdenkymmenen viime vuoden aikana tehdystä valokuvatutkimuksesta. Työni teeman kannalta tärkeitä ovat Petri Anttonen *Ajan Kosketus* (2005) sekä Tapio Heikkilän *Visuaalinen maisemanseuranta* (2007), jotka molemmat omalla tavallaan käsittelevät ajan ja valokuvan suhdetta. Heikkilä esittelee tutkimuksessaan myös maiseman käsitteen ja maisematutkimuksen taustoja ja nykytilaa lähinnä saksalaisen ja suomalaisen tutkimustradition kautta. Omassa työssäni puutun tähän vain siltä osin, kuin on tarpeen oman

näkökulmani selvittämiseksi.¹ Heikkilän lisäksi maisemavalokuvaa on käsitelty esimerkiksi Taneli Eskola niin väitöskirjassaan *Teräslintu ja lumpeenkukka* (1997) kuin myöhemmissäkin töissään.

Kristoffer Albrechtin *Creative reproduction* (2001), Jan Kailan *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa* (2002), Juha Suonpään *Petokuvan raadollisuus* (2002), Harri Pälvirannan *Toden tuntua galleriassa* (2012) sekä Marjaana Kellan *Käännöksiä* (2014) ovat antaneet erilaisia malleja siihen, kuinka taiteellisen työn ja tutkimuksen voi onnistuneesti yhdistää. Nämä ovat toimineet esimerkkeinä, joihin olen peilannut oman tutkimukseni rakentumista. Kellan ohella Janne Seppäsen *Valokuvaa ei ole* (2001) ja *Levoton valokuva* (2014), Harri Laakson *Valokuvan tapahtuma* (2003) sekä Mika Elon *Valokuvan medium* (2005) ovat olleet tärkeitä teoreettisen ajattelun lähteitä. Valokuvan historian osalta tutkimuksellista selkänöjää ovat tarjonneet myös Merja Salon ja Leena Sarasteen monet teokset. Tärkeitä ajatusten ja inspiraation lähteitä ovat myös valokuvan historiaa käsittelevät yleishistoriat ja monografiat sekä luennot ja televisio-ohjelmat.

Valokuvatutkimuksen klassikoista tärkeimmäksi nousi Roland Barthesin valokuvaa käsittelevä tuotanto. Vaikka Barthesin *Valoisaa huonetta* (1980, suom. 1985) on lainattu, selitetty ja käännetty ehkä enemmän kuin mitään muuta valokuvaa käsittelevää tekstiä, se ei ole menettänyt tuoreuttaan². Oman tutkimukseni kannalta etenkin teoksen jälkimmäinen, aikaa käsittelevä osa on keskeinen. Valokuvatutkimuksen perusteksteistä palaan toistuvasti myös Geoffrey Batchenin, Walter Benjaminin, John Bergerin ja Susan Sontagin kirjoituksiin. Heidän vaikutuksensa ajatteluuni on suurempi kuin mitä lähdeviitteiden perusteella voi päätellä.

2010-luvulla maisemavalokuvaa on tarkastellut esimerkiksi Liz Wells kirjassaan *Land Matters* (2011). Wells painottaa maisemavalokuvan poliittisia, sosiaalisia ja ympäristöön liittyviä näkökulmia, mutta osoittaa myös niiden yhteyden maiseman historiaa ja ajallisuutta käsitteleviin teemoihin. Valokuvateosten puolella ajan ja maiseman teemoja käsittelee esimerkiksi Mark Klett. Klettin uudemman tuotannon löysin internetin kautta vuonna 2012 *Kysymyksiä ajasta* -sarjaa kuvatessani. Löytö oli inspiroiva. Jo aiemmin Yhdysvaltojen maisemien uudelleenkuvaauksissa aikaa käsitellyt kuvaaja oli syventynyt teemaan myös toisenlaisella, henkilökohtaisella tasolla. Klettin tuotannosta tuli tärkeä tarkastelun kohde, sillä koin sen läheiseksi omalle työskentelylleni. Suomalaisista valokuvaajista ajan teemaan maisemavalokuvaan liittyen on paneutunut erityisesti Pekka Luukkola³.

1 Heikkilä 2007a, 23–51. Ks. myös Rautamäki 1997, 14; Raivo 1997, 193–209.

2 Kella 2014, 216; Seppänen 2014, 153.

3 Luukkola 2012.

Tutkimukseni kohteena on valokuvan ajallisuus, erityisesti liittyen maisemaan ja esihistoriallisiin muinaisjäännöksiin. Voidakseni käsitellä tätä yhteyttä en voi rajoittua käsittelemään pelkästään valokuvaa, vaan minun on otettava huomioon myös muut aiheita sivuavat teemat. Näitä tutkimukseni kannalta välttämättömiä sivupolkuja ovat kuvaukseni kohteina olevat maisema ja esihistorialliset muinaisjäännökset sekä valokuvan ajallisuuden pohdinnalle tukea antavat modernin fysiikan ja filosofian aikakäsitykset. En kuitenkaan pyri kattavasti esittelemään näitä itsessään valtavia ja erikoisosaamista vaativia alueita, vaan poimin laajemmista teorioista seikkoja, joita pidän olennaisina valokuvan ajallisuuden kannalta. Tässä yhteydessä näiden hyvinkin erilaisten tieteenalojen rooli on taustoittaa ja tarjota materiaalia taiteelliseen työhön ja tutkimukseen. En ole maantieteilijä, arkeologi tai fyysikko sen enempää kuin filosofikaan, vaikka tunnenkin kiinnostusta näitä tieteitä kohtaan. Tutkimuskohteeni ei ole maisema, eivät muinaisjäännökset eikä aika itse, vaan valokuva ja siihen liittyvät käytänteet. Näkökulmani on valokuva-taiteilijan näkökulma. Tutkimukseni on valokuvan käytäntöjen, tekniikoiden, teorioiden ja historioiden punos ajan ja maiseman ympärillä, ja se rakentuu dialogisen metodin kautta, jossa käyn vuoropuhelua kuvien ja teorioiden kanssa.

Digitaalisuuden myötä kynnys valokuvan ja liikkuvan kuvan, esimerkiksi elokuvan ja videon välillä on madaltunut. Molempia pystyy tallentamaan ja tarkastelemaan samoilla välineillä, ja myös esitysmuotojen käyttötavat ja -tarkoitukset tuntuvat olevan sekoittumassa. Esimerkiksi sosiaalisen median lyhyet videopätkät asettuvat jonnekin perinteisen valokuvan ja elokuvan väliin. Omassa työskentelyssäni olen kuitenkin toistaiseksi pitäytynyt pääsääntöisesti pysähtyneessä valokuvassa. Saman rajauksen teen myös tutkimukseni suhteen, en tarkastele liikkuvan kuvan menetelmiä tai niiden suhdetta aikaan. Tämä on myös tutkimuksen laajuuteen liittyvä ratkaisu, sillä tarkastelun laventaminen liikkuvaan kuvaan olisi vaatinut huomattavasti lisää aikaa ja aineistoa. Vaikka liikkuvan kuvan lähtökohdista ovat pysäytetyt kuvat, jotka vain nopeasti peräkkäin esitettyinä luovat liikkeen illuusion, on sen suhde aikaan merkittävästi erilainen kuin pysähtyneen valokuvan⁴.

Dialogi

Ajatuksenani työtä aloittaessani oli yhdistää taiteellinen työskentely ja tutkimustyö. Tämä lähtökohta on myös pysynyt, tutkimuksessani taiteellisen työskentelyn ja analysoivan kirjoittamisen välillä on tiivis yhteys, ne kietoutuvat toisiinsa. Taiteellinen työskentelyni rakentaa perustan kirjoittamiselleni, kirjallisesti käsittele-

4 Esimerkiksi Hilde Van Gelder ja Helen Westgeest käyttävät toistuvasti liikkuvaa kuvaa vertailukohtanaan valokuvan ajallisuutta pohtiessaan. Van Gelder & Westgeest 2011, 64–111. Ks. myös Barthes 1985, 84; 2000, 78.

mäni asiat saavat oikeutuksensa kuvieni kautta. Vastavuoroisesti valokuvaan kohdistuva pohdinta ja kirjoittaminen muokkaavat toimintaani valokuvaajana. Nämä työskentelyn vaiheet ovat johdattaneet ja ruokkineet toisiaan. On ollut kysymys kahden ajattelutavan dialogista.

Työskentelyssäni on muunkinlaisia dialogisia rakenteita. Tutkimustyöhön itsessään liittyy sisäänrakennettuna dialogisuus lähteiden kanssa. Tämä toteutuu paitsi tekstien myös kuvien kohdalla. Tulkittessani valokuvia – omiani ja muiden tuottamia – käyn vuoropuhelua kuvan kanssa. Dialogisuus toteutuu esimerkiksi käsittelemieni valokuvien sanallisena kuvailuna, jossa visuaalisuus kääntyy verbaaliin kieleen. Koska sanallinen käännös ei koskaan voi vastata visuaalista kuvaa, samalla syntyy tulkinta kuvasta. Vaikka kuinka pyrkisin vain toteamaan, mitä kuvassa on, tuon käännökseen mukaan omat tietoni ja kokemukseni. Tämä ilmenee vertaamalla tulkintaa alkuperäiseen kuvaan. Pyrin työssäni purkamaan ja analysoimaan merkityksiä, joita kuvan ilmiäsu tulkinnassani herättää.

Toki dialogisuus on työssäni sikäli vajaata, että varsinainen vuoropuhelu tapahtuu yhden päänsisällä, joskin ulkopuolelta tulevien ärsykkeiden vaikutuksesta. Jan Kaila käytti dialogia konkreettisenä menetelmänä kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvassa teoksessaan *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa*. Työn tekstiosuuden rungon muodostaa neljä keskustelua Kailan ja työn ohjaajana toimineen kuvataiteilija Carolus Enckellin välillä. Kailan näkemyksen mukaan dialogisuus synnyttää ”parhaimmillaan sellaista ennakoimatonta tietoa ja läsnäolemisen tunnelmaa, jota ei teoreettisemmassa kirjoittamisessa kenties tavoiteta”⁵. Tässä on kuitenkin huomattava, että vaikka keskustelu sinänsä tuottaa uutta, ”ennakoimatonta” tietoa lopullinen teksti on Kailan editoima lyhennelmä 4–5 tunnin mittaisista keskusteluista, ja siinä mielessä Kailan valinta ja tulkinta laajemmasta kokonaisuudesta.⁶ Vastaavasti oma dialogini, jota voisi kuvata myös kohtaamiseksi valokuvien, tekstien ja teorioiden kanssa, muodostuu omiin valintoihini ja tulkintoihini perustuviksi teksteiksi ja kuviksi.

Dialogisuus, prosessinomaisuus ja tekijälähtöisyys ovat ominaisuuksia, joiden kautta tutkimukseni sitoutuu hermeneuttiseen lähestymistapaan⁷. Valokuvateosten – esimerkiksi yksittäisten kuvien tai valokuvakirjojen – ja niiden merkitysten ymmärtäminen on riippuvaista laajemmasta kontekstista ja päinvastoin. Voidakseni selvittää, kuinka ajalliset tulkinnat valokuvista muodostuvat, minulla täytyy

5 Kaila 2002, 12.

6 Kaila 2002, 12. Harri Pälviranta kommentoi Kailan menetelmää: ”Lukijalle keskustelu näyttäytyy kuitenkin pitkälti taiteilijan prosessiin liittyvänä itsereflektiona.” Pälviranta 2005, 69.

7 Hermeneutiikan ja taiteellisen tutkimuksen suhteesta ks. esim. Hannula 2001, 69–89.

olla ymmärrys merkitysten rakentumisesta ja ajallisuudesta yleisemmin. Tämän ymmärryksen saavuttaakseni minun on tarkasteltava yksittäisiä valokuvia.⁸

Tutkimuksen rakenne

Dialogisuus näkyy myös tämän tekstin rakenteessa, jossa kirjoituksen rinnalla kulkevat kuvalliset jaksot. Näin taiteellinen työskentelyni on myös osa tutkimuksellista keskustelua, eräänlaista kuvallista argumentointia. John Bergerin työryhmineen rakentama kirja *Ways of Seeing* (1972) on hyvä esimerkki kuvallisen argumentoinnin mahdollisuuksista. John Szarkowski käyttää *The Photographer's Eye* -näyttelyn yhteydessä julkaistussa samannimisessä kirjassa (1966) kuvallista argumentointia perustellessaan valokuvaa koskevia näkemyksiään.⁹ Myös Juha Suonpään väitöskirjassa *Petokuvan raadollisuus* (2002) kulkee mukana kuvallinen argumentointi, joka huipentuu vain kuvista koostuvaan viimeiseen lukuun.¹⁰ Itse olen käyttänyt kuvallista argumentointia artikkelissani *Kaksi matkaa*¹¹. Artikkelissa valokuvan kahta keskeistä traditiota pohtivaa tekstiä edeltää kuvaosuus, jossa samat esihistorialliset paikat esitetään kahden tyyllillisesti erilaisen kuvasarjan kautta. Tavoitteena on kuvien ja kirjoitusten muodostama yhteys, jossa kuvat kertovat sitä, mitä sanat eivät voi ja päinvastoin.

Tutkimukseni taiteellinen osuus on edennyt usean toisiinsa nivoutuneen projektin muodossa. Projektien tuloksia olen esitellyt näyttelyissä, nettisivuillani sekä painetuissa julkaisuissa. Vaikka näyttelyissä olen pyrkinyt esittämään valmiin ja kokonaisen työn, tutkimukseni kannalta nämä ovat olleet välivaiheita, eivät lopputuloksia. Näyttelyt ovat olleet osa prosessia ja tutkimusmetodia, eräänlaisia välihypoteeseja, joiden avulla olen kehittänyt työtä eteenpäin. Taiteellisen osuuden lopullinen muoto on esillä tämän teoksen kuvallisissa luvuissa, ja se liittyy kiinteästi tekstiosuuteen.

Tutkimus jakautuu kolmeen toisiinsa linkittyvään päälukuun, joita kehystävät johdanto sekä synteesin tarjoava päätösluku. Käsittelyn kronologia noudattaa pääsääntöisesti samaa järjestystä, jonka mukaan työ on edennyt 17 vuoden aikana, joskin olen yhtenäisyyden ja luettavuuden vuoksi muokannut materiaalin lopulliseen muotoonsa jälkikäteen, niin kirjoituksen kuin kuvallistenkin jaksoiden osalta.

Pääluvussa *Muinaisen jälkiä* määrittelen, mitä tarkoitan puhuessani maisemasta ja maisemavalokuvasta. Käsittelen myös erilaisia näkökulmia maisemava-

8 Ns. hermeneuttinen kehä. Ks. esim. Gadamer 2004, 29.

9 Kirjaa pidetään Szarkowskin valokuvaa koskevien näkemysten eräänlaisena julkilausumana. Ks. esim. Seppänen 2014, 112–128.

10 Samaa monitasoista tutkimusotetta edustaa myös Suonpään myöhemmin julkaisema turismitutkielma *Pyhät paikat* (Suonpää 2011) sekä suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistymistä tutkinut *Valokuva on IN* (Suonpää 2007).

11 Luukkonen 2009, 119–144.

lokuvaan sekä tarkastelen valokuvatyöskentelyni kohteena olevaa maisemaa, sen ajallista rakentumista ja sitä, kuinka maiseman ajallinen kerrostuneisuus välittyy maisemavalokuvista.

Jokainen aikakausi luo oman kerroksensa maisemaan. Kerrostumat voivat olla luonnon muovaamia tai ihmisen toiminnasta aiheutuneita. Ne ilmenevät maisemassa usein näkyvinä rakenteina – pinnanmuotoina, rakennuksina, teinä, peltolina – tai jos ei näkyvinä, niin erilaisin arkeologisin menetelmin esiin nostettavina todistuskappaleina. Oivallus siitä, että esihistoriallinen aikataso elää yhä kerrostumana nykymaisemassa on kuvaustyöni lähtökohtana. Joskus se on silmin havaittavissa, toisinaan sitä ei enää pysty pelkästään näköaistin kautta todentamaan.

Maisemaa valokuvattaessa sen näköisyys, kaikki siihen kerrostuneet ja yhä havaittavat ajanjaksot, tallentuvat kaksiulotteiseksi kuvaksi. Rinnastan maiseman ja valokuvan ajalliset merkitykset. Valokuva ainakin jossakin määrin välittää kohteeseensa liitettyjä merkityksiä, mutta valokuvan merkitykset eivät rajoitu vain kohteensa merkityksiin.

Pääluvussa *Valokuva maisemasta* pohdin valokuvan merkitysten muodostumista valokuvan rajallisuuden ja todellisuussuhteen kautta sekä sovellan pohdintaa maisemavalokuvaan. Valokuvien katsomisessa ja niiden merkitysten pohdinnassa on aina kyse tulkinnoista. Tehdessäni valokuvia kysymys kuvien merkityksistä ja tulkinnoista on väistämättä läsnä. Merkitykset kytkeytyvät siihen, mikä on valokuvan suhde näkyvään todellisuuteen, esimerkiksi kuvattuun maisemaan.

Käsittelen maisemavalokuvaa kuvallisten traditioiden kautta. Traditiot näen kuvatyypin historiassa muotoutuvina toimintatapoina, jotka konkretisoituvat tietynlaisiksi esteettisiksi ratkaisuiksi. Lähden liikkeelle valokuvan kahtalaisesta suhteesta todellisuuteen. Valokuva on sekä kuvallinen tulkinta kohteestaan että kohteen valonherkälle pinnalle jättämä jälki. Tämä kahtalaisuus johtaa kahteen usein todettuun tapaan tuottaa ja lähestyä valokuvia¹². Maisemavalokuvan historiaa jäsentäessäni olen käyttänyt näistä kahdesta keskeisestä traditiosta nimiä poeettinen ja suora maisemavalokuva¹³. Esimerkkinä näiden traditioiden soveltamisesta tarkastelen luvussa 3.4 myyttistä maisemavalokuvaa.

Pääluvussa *Kysymyksiä ajasta* käänän tarkastelun painopisteen maisemasta itse aikaan sekä siihen, kuinka valokuva voi ilmaista aikaa. Tämä käänne on heijastuma muutoksesta kuvallisessa työskentelyssäni. Vuoden 2008 alussa maiseman kerroksellisuutta käsitellyt näyttelyni, kahdeksan vuoden työn lopputulos, oli purettu ja pakattu. Olin tyytyväinen näyttelyyn, mutta jokin kiusasi minua, jokin, jota en ollut pystynyt kuvillani tavoittamaan. Kävin läpi kuviani ja löysin

12 Esim. Nuutinen & Seppänen 1993 viii–ix; Saraste 1996, 155; Lehtonen 1999, 297–299.

13 Luukkonen 2009, 133–138.

muutamia, joista mielestäni kuitenkin välittyi, mitä olin kaivannut – se välähdyksenomainen tunne muinaiskohteen äärellä, kun aika, joka erottaa minut kohteen tekijöistä, ilmenee selkeästi. Tämä oivallus paljasti ajan keskeisyyden omassa työkentelyssäni ja johdatti minut uuteen suuntaan.

Aloin pohtia valokuvan aikajanaa ja aikaan liittyviä valintoja sekä näiden valintojen kuvallisia seurauksia. Valokuvan aikajana lähtee ajasta ennen valokuvan hetkeä, jolloin kuvattava kohde muotoutuu sellaiseksi, kuin se kuvassa esiin-tyy. Ensimmäinen pysäkki on hetki, jolloin kuva optisten lakien mukaan piirtyy valonherkälle pinnalle ja jättää siihen jälkensä, *valokuvan hetki*. Toinen pysäkki on hetki, jolloin valokuvaa tarkastellaan, *katsojan hetki*. Tällöin merkityksiä rakentaa paitsi itse kuva, myös aika, joka on valokuvan hetken ja katsojan hetken välissä, sekä se, mitä tuona aikana on tapahtunut. Valokuvan kytkös aikaan ei rajoitu hetkeen, jolloin valokuva otettiin. Kytös syntyy jo ennen valokuvan ottamista ja muuttuu jatkuvasti ajassa valokuvan hetken jälkeen. Aika on keskeinen elementti valokuvan synnyssä ja tulkinnoissa.

Valokuvan hetkellä on tietty ajankohta ja kesto. Nämä ominaisuudet määrittävät sitä, millainen valokuvasta muodostuu. Ajankohta määrittää, kuinka ajassa muuttuvat kuvattavan näkymän osaset asettuvat valokuvaan. Valokuvan hetken kesto – valotusaika – määrittää, kuinka valokuvatessa tapahtuva liike tallentuu kuvaan. Esimerkiksi valotusajan pituuden poikkeaminen ”normaalista” synnyttää kuvia, jotka ovat ristiriidassa näköhavainnon kanssa. Tarkastelen prosesseja, joiden kautta aika muovaa valokuvaa valotuksen aikana sekä näiden prosessien kuvallisia seurauksia.

Valokuva pyrkii jähmettämään hetken, taltioimaan kiitävän silmänräpäyksen ja näin erottamaan sen muista kaltaisistaan. Se yrittää säilöä viipaleen aikaa, jotta voisimme myöhemmin palata siihen, katsoa kuvaa ja todeta, näin se oli. Valokuva elää väistämättä imperfektissä, valokuvan hetki on mennyt. Tässä näkemykseni lähenee sitä, minkä Roland Barthes nimesi *Valoisassa huoneessa* toiseksi punctumiksi¹⁴. Näen myös valokuvan suhteen aikaan samankaltaisena kuin muinaisjään-
nösten suhteen aikaan. Tämän samankaltaisuuden vuoksi määrittelen valokuvan hetken jäännökseksi.

Päätösluvussa *Kohtaaminen* luon synteisin pääluvuissa käsitellyistä teemoista. Tutkimuksen luonteen mukaisesti tämäkin tapahtuu sekä sanoin että valokuvin. Kuvasarja *Tässä ja nyt* on saanut muotonsa tutkimuksen viimeistelyvaiheen aikana.

14 Barthes 1985; 2000.

Tutkimustyön ajallinen eteneminen

Tutkimustyöni ensimmäisessä vaiheessa, vuosina 2000–2007 kiinnostukseni suuntautui ennen kaikkea siihen, kuinka esihistoriallinen ajanjakso näyttäytyy konkreettisina rakenteina maisemassa ja kuinka maiseman ajallisuus välittyy valokuvista. Näihin kysymyksiin perustuvat myös laajemmat kysymykset siitä, kuinka valokuvan merkitykset ylipäättään rakentuvat ja miten maisemavalokuvan traditiot ovat valokuvan historiassa muodostuneet. *Kerrostumia*-näyttely, joka oli ensimmäisen kerran esillä vuonna 2007 valokuvagalleria Hippolytessä Helsingissä, tiivistä kuvallisesti ensimmäisessä vaiheessa käsittelemäni aiheet: maiseman esihistorialliset kohteet sekä maiseman ajallisen kerroksellisuuden.

Työni toisessa vaiheessa, vuodesta 2008 alkaen kiinnostukseni kääntyi maisemasta aikaan ja sen valokuvalliseen tulkintaan. Ajan käsite nousi työskentelyn keskiöön. Etsin kokemusta ajasta ja tämän kokemuksen välittymistä valokuvan keinoin. Kerroksellisuus siirtyi maisemasta myös itse kuviin. Työskentely johti kahteen näyttelykokonaisuuteen: *Kokemuksia ajasta* (2009) sekä *Kysymyksiä ajasta* (2012). Jälkimmäinen kokonaisuus muotoutui myös kirjaksi *Neljä ulottuvuus* (2013).

Tutkimukseni alkuvaiheessa, vuosina 2001 ja 2003, Suomen kulttuurirahasto myönsi minulle kaksi vuoden mittaista työskentelyapurahaa. Näiden aikana sain työskentelyn hyvin käyntiin niin taiteellisen osuuden kuin kirjallisen työnkin osalta. Vuoden 2010 valtion taiteilija-apurahan sekä syksyn 2011 kuvataiteen näyttöapurahan mahdollistamat työskentelyjaksot käytin osittain tutkimukseen liittyvien taiteellisten töiden valmistamiseen. Apurahajaksojen ulkopuolella tutkimukseen käytettävissä oleva aika oli vähäistä, mutta pidin työtä kuitenkin vireillä ja tuotin valokuvien lisäksi hiljalleen myös uutta tekstiä.

Vuonna 2014 minut kutsuttiin pitämään esitys valokuvatyöstäni Turussa järjestettyyn valokuvaterapiaa käsittelevään *Selfportrait Extended* -symposiumiin. Teeman rohkaisemana päätin puhua siitä, miksi olin kiinnostunut kuvaamaan esihistoriallisia kohteita ja kuinka työni oli kehittynyt ajan myötä.¹⁵ Esityksen kootuani huomasin itseasiassa kirjoittaneeni tekstin, joka tiivistä koko tutkimustyöni prosessin. Samalla levällään olleet palaset asettuivat yhteen ja ymmärsin jatkumon, johon työni oli asettunut. Tämän pohjalta oli hyvä aloittaa tutkimustyön viimeinen, kokoava vaihe.

15 Esitys löytyy kirjallisessa muodossa verkkosivuiltani. Luukkonen (Muita töitä ja kirjoituksia / Old landscape and the experience of time).

2 Muinaisen jälkiä

2.1 Tieni muinaisjäännöksille

Tutkimukseni lähtökohtana on valokuvaustyöni erilaisten esihistoriallisten kiinteiden muinaisjäännösten parissa. Tässä luvussa esittelen niitä työskentelyni vaiheita, jotka johtivat minut tutkimuksen pariin sekä tutkimukseen liittyvän taiteellisen toiminnan ensimmäistä vaihetta vuosina 2000–2007. Tämän toiminnan kohteina olivat ensisijaisesti Varsinais-Suomen esihistorialliset kiinteät muinaisjäännökset, vaikkakin alueellinen rajaus laajeni työskentelyn edetessä. Työn alkuvaiheessa olin kiinnostunut nimenomaan muinaisjäännöksistä sekä niiden asemasta nykymaisemassa. Niinpä on myös aiheellista tuoda esiin kuvieni kohteisiin sekä esihistoriallisiin ajanjaksoihin liittyviä taustatietoja.

Ennen työn alkua

On vaikea tarkoin määrittää, missä vaiheessa ja miksi kiinnostuin esihistoriasta. Ilmeisesti kiinnostus on kasvanut vähitellen kymmenen ja kahdenkymmenen ikävuoden välillä. Lähtökohta saattoi olla hyvinkin romanttinen – lapsuuden intiaanileikeistä juontuvaa kaipuuta jonkin alkuperäisen ja turmeltumattoman luonnonkulttuurin pariin. Jo kouluikäisenä olin kiinnostunut historiasta, mitä vanhempaa, sitä parempaa. Luin kodin kirjahyllystä löytyvää Grimbergin maailmanhistorian sarjaa, etenkin ensimmäisiä osia, eivätkä muutkaan varhaishistoriasta tai luonnonkansoista kertovat kirjat jääneet huomaamatta. Tämä kiinnostus jäi kuitenkin aktiivisempien harrastusten, etenkin tähtitieteen – ja valokuvauksen – varjoon.

Ensimmäisen muinaisjäännökseni kuvasin vuonna 1986, kun lukion historian tunnille tehtävää esitelmää varten halusin löytää vanhimmat ihmisen merkit kotiseudultani. Kohteeksi valikoitui kivikautinen jätinkirkko¹⁶ Limingan Mustosenkankaalla. Kävin paikalla kaksi kertaa. Ensimmäisellä kerralla en osannut kiinnittää huomiota kasvillisuuden ja myrskyn kaatamien puiden alta erottuviin

16 Jätinkirkot ovat kivikauden loppupuolelle ajoittuvia suorakaiteen muotoisia kookkaita kivirakennelmia, joita tunnetaan lähinnä Perämeren rannikkoseudulta. Purhonen ym. 2001, 13.



1. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen jätinkirkko*, Mustosenkangas, Liminka, Suomi, 1986.

2. Ismo Luukkonen, *Bunkkeri*, Reposaari, 1993.



mataliin valleihin, vaan kävelin niiden yli. Toisella etsintäkerralla löysin metallisen kyltin ”Muinaisjäännös, lain suojaama”. Varmistuttuani näin olevani oikeassa paikassa pystyin myös hahmottamaan rakenteet maastosta. (Kuva 1.)

Ensiaskleet aiheen parissa olivat siis hapuilevia, mutta kipinä oli syttynyt. Omakohtainen kokemus muinaisten ihmisten rakennelmista jäi kiehtomaan mieltä ja johdatti toistuvasti hakeutumaan aiheen pariin. Esimerkiksi kesän 1990 interrail-matkaan kuului itsestään selvästi käynti Stonehengen kivikehällä Englannissa sekä Newgrangen käytävähaudalla Irlannissa.

Kun aloitin valokuvauksen opintoni Turun taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa vuonna 1992, omaan aikaansa unohtuneet rakennelmat olivat jälleen kohteeni. Vuosikurssini projektikohteessa Porin Reposaarella kuvasin 1930-luvulla rakennettua pienimuotoista puolustusvarustusta, joka oli sodan jälkeen hylätty tarpeettomana. Betonista valetut bunkkeri, kaksi tykkiasemaa ja ammusvarasto lojuivat edelleen paikoillaan rantametsän suojassa. Korsut ja juoksuhaudat olivat maatuneet ja erottuivat painaumina maastossa. Olin kiinnostunut ajan kosketuksesta menneisiin rakennelmiin. Mustavalkoisissa, panoraamamuotoon rajatuissa kuvissani rakenteet näkyvät osana metsämaisemaa. (Kuva 2.) Kesken kuvausprojektini Porin kaupunki otti paikan hoidon kohteeksi ja rakenteita alettiin kunnostaa. Jatkoin kuvaamista, vaikka tuntuikin hieman siltä, että aika virtasi väärään suuntaan.

Toinen opiskeluaikainen työ suuntasi katseeni kauemmas historiaan. Kesällä 1994 teimme opettajamme Jan Kailan ja valokuvataiteilija Daniel de Chenun johdolla opintomatkan Länsi-Irlantiin Burrenin alueelle. Päätin keskittyä matkalla maiseman vanhimpiin kulttuurisiin jälkiin. Kiersin ja kuvasin alueen kivikautisia kammiohautoja. Irlantilainen avoin maisema, jossa eriaikaiset kulttuuriset merkit olivat selvästi nähtävissä, teki suuren vaikutuksen. Maisemavalokuvan tradition innoittamana käytin mustavalkomateriaalia. Se sai kohteet sulautumaan vielä



3. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kammiohauta,
Derrynavahagh, Burren, Co. Clare, Irlanti, 1994.

tiivimmin maisemaan ja myös etäännytti kuvia fyysisen maailman realismista. (Kuva 3.)

Viimeistään Irlannissa kokemani maiseman ja muinaisjäännösten välinen yhteys vakuutti aiheen merkityksestä. Esihistoria ja menneiden aikakausien merkit maisemassa nousivat keskeiselle sijalle omassa työskentelyssäni. Kiinnostukseni muinaiskohteita kohtaan muuttui ja syveni. Jos muinaisjäännökset vielä Irlanti-työn aikana olivat eräänlaisia myyttisen ja tuntemattoman menneen visuaalisia merkkejä maisemassa, aloin vähitellen pyrkiä myyttien taakse. Mikä oli erilaisten muinaisjäännösten tarkoitus ja merkitys tekijöilleen ja mikä on niiden merkitys nyt? Kaipasin lisää tietoa.

Kiinteät muinaisjäännökset

Haudat, jätinkirkot ja muut maisemassa olevat vanhat kulttuuriset jäänteet luokitellaan arkeologiassa kiinteiksi muinaisjäännöksiksi¹⁷. Kiinteä muinaisjäännös on edeltävien sukupolvien jättämä rakennelma tai jälki, joka on ”syntynyt omalle paikalleen”, eikä sitä voi sellaisenaan siirtää muualle. Kiinteän muinaisjäännöksen kokonaisuuteen kuuluvat niin havaittavat rakenteet kuin maaperän kulttuurikerrokset, jotka voidaan todentaa havainnoin tai erilaisin arkeologiassa käytettävien luonnontieteellisin menetelmin. Kiinteä muinaisjäännös voi erottua maan pinnalla kiinteänä rakenteena (esim. rökkiöhaudat) tai se voi kätkeytyä maaperään ja tulla näkyviin vasta kaivettaessa.¹⁸

Kiinteän muinaisjäännöksen yhteydestä voidaan tutkimuksissa löytää ihmisten valmistamia esineitä, tai joskus muinaisjäännös löytyy, kun paikalta on ensin

17 Varsinaista ikärajaa kiinteille muinaisjäännöksille ei ole esimerkiksi muinaismuistolaissa annettu. Irtaimille muinaisesineille sekä hyllyille lain määrittämä raja on sata vuotta. Tiitinen 1999, 21. Kiinteinä muinaisjäännöksinä on suojeltu nuorempiakin kohteita, esimerkiksi maailmansotien aikaisia linnoituslaitteita. Purhonen ym. 2001, 11.

18 Suhonen 2009, 129–131.

löydetty siihen viittaavaa esineistöä.¹⁹ Irtaimet esineet siirretään museoiden kokoelmiin, mutta samaa ei voi tehdä hautaröykkiölle tai asuinpaikalle. Ne pyritään säilyttämään alkuperäisessä ympäristössään. Muinaismuistolain (295/1963) mukaan kiinteät muinaismuistot ovat ”rauhoitettuja muistoina Suomen aikaisemmasta asutuksesta ja historiasta”.²⁰ Tämä asettaa rajoituksia maankäytölle ja on otettava huomioon jo maankäyttöä suunniteltaessa. Käytännössä nyky-yhteiskunnan vaatimukset kuitenkin aika ajoin jyräävät yli muinaisjäännöksen. Tällöinkin muinaisjäännöksen saa tuhota vasta, kun kohde on arkeologisesti loppuun tutkitu.²¹

Kiinteät muinaisjäännökset ovat kulttuuriperintökohteita, jotka antavat tietoa aikaisempien sukupolvien toiminnasta ja tavoista. Jo muinaisjäännöksen paikka maisemassa on tutkimuksen kannalta merkittävä. Sijainnin suhde luonnonympäristöön, muinaismaisemaan ja muihin muinaisjäännöksiin luo menneistä ajoista muodostettavaa kokonaiskuvaa. Yksityiskohtaisempaa tietoa muinaisjäännöksen merkityksestä saadaan arkeologisilla kaivauksilla. Kaivaus on kuitenkin ainutkertainen toimenpide, jossa kohteen tarjoama tieto dokumentoidaan ja samalla ainakin osa alkuperäisestä kohteesta tuhoutuu. Tämän takia päätökseen kaivausten aloittamisesta liittyy usein ristiriita. Ehkä kehittyvillä tutkimusmenetelmillä koskemattomasta kohteesta saataisiin tulevaisuudessa tarkempaa tietoa.²²

Suomessa yleisiä kiinteitä muinaisjäännöksiä ovat asuinpaikat ja erityyppiset haudat. Kaivauksissa tehtyjen esinelöytöjen ja hautatyyppien perusteella voidaan tehdä typologisia määrittelyjä löydön kulttuuriyhteydestä ja ajoituksesta²³. Tarkempaan ajoitukseen päästään, mikäli kohteesta löydetään orgaanista materiaalia, jolle voidaan tehdä radiohiiliajoitus²⁴. Happamasta maaperästä johtuen orgaaninen aines, esimerkiksi palamaton luu, säilyy Suomen olosuhteissa kuitenkin huonosti. Varsinaisten esinelöytöjen lisäksi myös arkeologisen kohteen maaperä kertoo menneestä toiminnasta. Kohteen käytön aikana muodostuneen kulttuurikerroksen ominaisuuksien perusteella voidaan tehdä päätelmiä siitä, minkä laatuista ja kuinka runsasta toimintaa paikalla on ollut. Esimerkiksi asuinpaikkojen ympäristössä maaperän fosforipitoisuus on kohonnut.²⁵

19 Suhonen 2009, 129.

20 Muinaismuistolaki 295/1963.

21 Ks. esim. Purhonen ym. 2001, 9; Suhonen 2009, 131–132.

22 Suhonen 2009, 131–133.

23 Levanto 2009, 236–250.

24 Menetelmässä mitataan radioaktiivisen ¹⁴C-hiilen osuutta orgaanisperäisessä materiaalissa. Mittauksen perusteella voidaan määritellä ajoitus hetkelle, jolloin hiilen kierto lakkasi materiaalissa. Carpelan 2009, 256–258.

25 Ks. esim. Suhonen 2009, 134–136.

Suomesta löydetty kiinteät muinaisjäännökset on luetteloitu Museoviraston ylläpitämään muinaisjäännösrekisteriin. Hakuehdolla ”kaikki esihistorialliset” sieltä löytyi kesäkuussa 2017 kaikkiaan 23 212 kohdetta. Lisäksi ”kaikki historialliset” haku tuotti 18 281 kohdetta.²⁶ Uusia löytöjä tehdään jatkuvasti. Historiallisen ajan kohteiden määrä kasvaa myös sen vuoksi, että nykyisin nähdään aiemmin vähempiarvoisina pidettyjen kohteiden merkitys arkeologiselle tutkimukselle.

Suureen määrään mahtuu monen tyyppisiä kiinteitä muinaisjäännöksiä, joita voidaan jaotella eri tavoin. Esimerkiksi muinaismuistolaissa kiinteät muinaisjäännökset on jaettu yhdeksään ryhmään.²⁷ Muinaisjäännösrekisterissä muinaisjäännökset luokitellaan 17 tyyppiin, joista jokaisella on lukuisia tarkenteita. Lisäksi osa muinaisjäännöksistä sisältää erityyppisiä kohteita, jolloin tyyppiä on määriteltä ”muinaisjäännösryhmä”.²⁸

Kohteiden suuri määrä, kohteiden moninaisuus ja välillä myös tiedon vajavaisuus tekevät luokittelusta haasteellista. Luokittelijoiden pienet näkemyserot näkyvät välillä rekisterin merkinnöissä²⁹. Toisaalta myös esimerkiksi kiviröykkiön luokittelu vaihtelee sen mukaan, onko kohde tulkittu haudaksi vai joksikin muuksi rakenteeksi. Jaottelu muuttuu myös ajan myötä, kun kohteista saadaan uutta tietoa.

Kalliotaiteen pariin

Syksyllä 1992 näin Jyväskylässä kirjakaupan ikkunassa Pekka Kivikkään kirjan Saraakallion kalliomaalauksista³⁰. En silloin ostanut kirjaa, mutta se jäi vaivaamaan mieltäni, ja Turkuun palattuani hain sen kirjastosta käsiini. Olin jo aiemmin ollut tietoinen siitä, että Suomessa on kallioihin maalattuja esihistoriallisia kuvia, mutta en ollut niitä sen suuremmin ajatellut, vaikka olinkin jo pitkään ollut kiinnostunut esihistoriasta. Huolella ja innostuksella tehty kirja vakuutti aiheen merkityksestä, ja niinpä aihe jäi itämään mieleeni. Ajatus muuttui toiminnaksi kesäkuussa 1994, jolloin suunnistin minäkin kalliomaalauksille. Kohteena oli juuri Laukaan Saraakallio.

Odotukset olivat varovaiset. En odottanut visuaalista ilotulitusta, vaan vaatimattomia ja ajan syömiä kuvia, jotka hädin tuskin erottuisivat kallion pinnasta. Olin kuitenkin innostunut aiheesta ja valmis ottamaan maalaukset vastaan sellaisena kuin ne ovat. Niinpä kuvien kohtaaminen niiden omassa ympäristössä oli elä-

26 Museovirasto. Kulttuuriympäristön palveluikkuna.

27 Muinaismuistolaki 295/1963.

28 Museovirasto. Kulttuuriympäristön palveluikkuna.

29 Esimerkiksi Kaarinan Wiltsunkivi on muinaisjäännösrekisterissä tarkenteeltaan uhrikivi eikä kuppikivi, kuten vastaavat kuppikivet yleensä. Museovirasto. Kulttuuriympäristön palveluikkuna (hakusana: Wiltsunkivi).

30 Kivikäs 1990.



4. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kalliomaalaus,
Saraakallio, Laukaa, Suomi, 1994.

mys. Ensimmäinen maalaus, jonka hahmotin Saraakallion pitkästä seinämästä, oli eloisalla viivalla kuvattu juokseva hirvi. Olihan se jo tuttu kirjan sivuilta, mutta nyt kohdattuna sen punainen sävy ja varmalla kädellä hahmotettu muoto vakuuttivat toisella tavalla. Esihistoriallisen maalauksen kohtaaminen juuri tässä ja nyt oli merkityksellistä. Joku, minun kaltaiseni, oli yli viisi tuhatta vuotta sitten³¹ seisonut tässä ja tehnyt kuvan. Nyt minä olin paikalla ja katsoin merkkiä ikään kuin vuosituhatkannet väliltämme olisivat kadonneet. (Kuva 4.)

Elokuussa vuorossa olivat Ristiinan Astuvansalmen ja Uittamonsalmen kalliomaalaukset. Astuvansalmella ymmärsin maiseman merkityksen kalliomaalauksen kohtaamisessa vielä syvemmin. Maalauksen paikka on ollut merkityksellinen jo tekijälleen, ja nämä merkitykset ovat ainakin joiltain osin edelleen luettavissa ympäristöstä. Keskittymällä pelkästään maalauksiin ymmärrys niiden merkityksestä jää vajaaksi. Toisaalta nykykatsojalle maalausten ympäristö luo myös uusia merkityksiä, jotka ovat suhteessa omiin kokemuksiimme ja tietoihimme. Kalliomaalaukset eivät ole vain vanhinta kuvataidetta, vaan myös vanhinta ympäristötaidetta³².

Kalliomaalaukset muuttivat kuvaamistani. Niiden erottuminen kalliopin-nasta perustuu pääosin värikontrastiin, joten värimateriaalin käyttäminen niiden kuvaamiseen tuntui välttämättömältä. Sen sijaan suunnittelin kuvaavani ympäröivää maisemaa edelleen mustavalkomateriaalille. Ensimmäisten kuvausten jälkeen muutin kuitenkin mieltäni ja kuvasin myös maisemakuvat väriefilmille. Halusin maalausten näkyvän myös maisemakuvissa, mutta samalla astuin askelen kohti realistisempaa maisemanäkemystä.

Toinen kuvaustyössäni tapahtunut muutos oli useasta kuvasta koostuvien vaaka- ja pystypanoraamojen käyttöönotto. Yksi lähtökohta tähän olivat I. K. Inhan useista kuvista kootut maisemapanoraamat, jotka olivat tehneet minuun syvän vaikutuksen, mutta myös käytännölliset syyt vaikuttivat. Halusin suurikokoisia maisemakuvia, mikä teknisen laadun takia edellytti suuren filmikoon käyttöä. En kuitenkaan halunnut raahata mukanani painavaa palkkikameraa (kuljin pääasiassa

31 Kivikäs 1990, 9.

32 Toki huomioiden, että itse taide käsitteenä on huomattavasti myöhempää perua.



5. Ismo Luukkonen,
näkömä näyttelystä *Aurinkohirvi ja Antero Vipunen*,
Rantagalleria, Turku, 1995.

polkupyörällä ja jalan), joten päätin koostaa kuvat useasta rullafilmiä kuvatusta palasesta. Päätös oli totta kai myös ilmaisullinen, useasta palasta koostuva kuva on eri kuin yhtenäinen kuvapinta. Tämän otin huomioon työskentelyssäni, ja käytin hyväkseni menetelmän mahdollistamia tilallisia muutoksia. (Kuva 5.)

”Jyrkän kallioseinämän vierellä pystysuora ulottuvuus on hyvin korostunut, kymmenen metriä tuntuu valtavalla korkeudelta. Kun paikan siirtää valokuvaan, kallio näyttääkin paljon mitättömämmältä. Syy on osin kolmiulotteisen näköhavainnon vaihtuminen kaksikulotteiseen pintaan ja osin mittakaavan kutistuminen. Suurikin valokuva on kalliota pienempi, ja niin sitä myös katsoo eri tavalla. Pystymitta ei veny, kuten luonnossa tapahtuu, vaan on suoraan verrattavissa vaakasuoriin etäisyyksiin – kallio menettää korkeuttaan. Niinpä venyttämällä kuvaa pystysuunnassa palautan kalliolle sen havaintoon perustuvan korkeuden ja jyrkkyyden, joka keskeisperspektiiviin sidotun välineen vaikutuksesta tuli aliarvioituksi.”

”Päädyin lopulta esittämään yhden kuvan muodostamat osakuvat erillisinä – kuten ne näkyvät leikkaamattomalla pinnakaisarkilla. Pällekkäin sijoituviissa kuvissa on reunoilla jonkin matkaa yhteistä aluetta (alunperin varmistamassa kuvien osuminen kohdalleen niitä koottaessa), joka yhdessä kuvien väliin jäävän raon kanssa venyttävät kuvan pystymittakavaa.”³³

Kiinnostus esihistorian kuvamaailmaan jäi pysyväksi. Kalliotaiteesta muodostui jatkuva innoituksen lähde ja tutkimuksen kohde. Tutkimukseni kalliotai-

33 Luukkonen 1995, XXIX.

teen parissa keskittyy maalausten tarkkaan valokuvadokumentointiin sekä maalausten tulkintaan digitaalisen kuvankäsittelyn avulla³⁴. Ensimmäisen näyttelyni aiheesta pidin marraskuussa 1995. Se oli samalla valokuvaopintojeni lopputyö Turun taiteen ja viestinnän oppilaitokseen. Näyttely poiki yhteyksiä arkeologeihin. Etenkin tekemäni kokeilut parantaa kalliomaalausten erottumista digitaalisen kuvankäsittelyn avulla herättivät kiinnostusta. Kesällä 1996 olin mukana, kun Mikkelin maalauskunnan Verijärven ja Ristiinan Astuvansalmen kalliomaalauksilla suoritettiin vedenalaisia tutkimuksia arkeologi Juhani Grönhagenin johdolla. Oma tehtäväni oli kalliomaalausten valokuvadokumentointi. Työ jatkui, kun vuosina 2001–2005 dokumentoin Museovirastolle 76 kalliomaalauspaikkaa EU-rahoitteisten RockCare- ja RANE-hankkeiden puitteissa³⁵. Samalla kuvasin materiaalia omaan käyttööni, niin itse maalauksista kuin niiden ympäristöistä. Vuodesta 2010 lähtien olen jatkanut työtä henkilökohtaisena projektina. Tähän liittyy myös näyttelyni *Kalliossa kädenjälki*, joka oli ensimmäistä kertaa esillä Suomen kansallismuseossa vuonna 2011 ja on sen jälkeen kiertänyt useissa maakunnallisissa museoissa.

Työskentely Suomen kalliomaalausten parissa on johdattanut minut myös laajemmin kalliotaitteen äärelle. Ymmärtääkseni paremmin pohjoisen kalliotaitteen traditioita olen käynyt useilla kalliotaidemaailloilla Ruotsissa ja Norjassa ja tutustunut paitsi kalliomaalauksiin myös kallioihin hakattuihin kalliopiirroksiin³⁶. Viimeisimpänä lisäyksenä kalliotaitteen kuvauksiini ovat tulleet Varsinais-Suomen rautakautiset kuppikivet, joita olen kuvannut hiljalleen omana projektinaan vuodesta 2008 lähtien.

Tiemaisemista takaisin esihistoriaan

Kalliotaitteen ja muiden esihistoriallisten muinaisjäännösten ohella myös ajatus maisemasta jäi Turun taiteen ja viestinnän oppilaitoksen jälkeen elämään mielessäni. Opiskellessani taiteen maisteriksi Taideteollisessa korkeakoulussa 1997–1999 päädyin tekemään lopputyöni tiemaisemista. Topografisesta maisema-

34 Esimerkkejä kalliomaalauksien digitaalisesta käsittelystä on verkkosivuillani. Luukkonen (Suomen kalliomaalauksia).

35 Taskinen 2007, 131.

36 Ero on tekninen. Maalaukset on tehty pystykallioihin punamullalla maalaten. Kalliomaalauksissa edelleen näkyvä väri on peräisin esihistorialliselta ajalta. Kalliopiirroksia on puolestaan tehty (yleensä) vaakakallioihin hakkaamalla tai uurtamalla. Suomesta ei tunneta esihistoriallisia kalliopiirroksia (rautakautisia kuppikiviä lukuun ottamatta). Ruotsissa ja Norjassa pohjoisen pyyntiyhteisöt käyttivät molempia tekniikoita, kun taas Etelä-Skandinavian viljelykulttuurin piirissä kuvat tehtiin lähes poikkeuksetta kallioon hakkaamalla. Ei ole varmuutta siitä, ovatko piirroksia aikoinaan olleet myös maalattuja. Monilla Ruotsin ja Norjan kalliopiirrospaikoilla arkeologit ovat kuitenkin maalanneet kuviot punaväriä, jotta ne erottuisivat paremmin.

6. Ismo Luukkonen, *Vanha Härkätie, Lieto*, 1998.

kuvauksesta³⁷ lähtökohtansa saanut työskentely teiden parissa avasi minulle maiseman käsitteen uudella tavalla. Esimerkiksi Lewis Baltzin *Park City* (1980) ja John Daviesin *A Green & Pleasant Land* (1987) olivat tärkeitä vaikuttajia työtä tehdessäni. Katsoin maisemaa poliittisena pelikenttänä ja teitä maisemassa esiintyvinä rakenteina, jotka heijastelevat yhteiskunnan voimavaroja ja asenteita. Toisaalta jouduin toteamaan teiden esteettisen merkityksen maisemassa, mitä paluu mustavalkomateriaalin käyttöön entisestään korosti. Valtatie-projektin esitin näyttelynä ja kuvasalkkuna vuonna 1999. (Kuva 6.)

”Tie maisemassa on myös esteettinen tekijä. Vanha hiekkatie on vastustamattomalla tavalla kaunis. Hiekan ja maiseman värit ja materiaalit ovat sopusuhteisessa suhteessa toisiinsa. Tien kapeus ja aaltoilu maisemassa on mittasuhteiltaan miellyttävää, tie muotoutuu osaksi maisemaa. Pieni tie on suora, jos maasto antaa myöten, mutta esteen tullessa tiessä on yleensä mutka joko sivu- tai pystysuunnassa. Vanhan tien muodostama raja ei ole ylittämätön. Sen tunnelma on kiireetön, mutta silti se vie.”

”Mutta myös moottoritie on kaunis. Harpin ja viivottimen avulla kartalle piirretyt tielinjaukset näyttäytyvät maisemassa graafisina, säännönmukaisina linjoina. Niiden kauneus on järjestyksen ja geometrian kauneutta.”³⁸

37 Topografisessa maisemavalokuvauksessa maisema pyritään esittämään korostetun neutraalisti. Laajemmin alaluvussa *Suoran tradition poeettisuus* (s. 124–128).

38 Luukkonen 1999, 23.

Tieprojekti vaikutti suuresti siihen, mihin suuntaan työskentelyni jatkossa kehittyi. Sen aikana aloin pohtia esimerkiksi maisemakuvassa esiintyvää estetiikan ja topografian välistä sidosta.³⁹ Tätä teemaa jatkoin kuvatessani Etelä-Ruotsin muinaisjäännöksillä kesällä 2004. Kuvausmatkan kokemuksiin pohjaten kirjoitin myöhemmin artikkelin maisemavalokuvan suoran ja poeettisen tradition kietoutumisesta, mistä jäljet johtavat suoraan väitöstutkimukseeni.⁴⁰

Vaikka maisteriopinnot kuluivat osin uudemman maiseman parissa, esihistoria ei jättänyt minua rauhaan. Kuvasin edelleen kalliomaalauksilla, ja 2000-luvun alussa laajensin kuvauksia kalliotaitteesta myös muihin maisemassa esiintyviin muinaisjäännöksiin. Halusin edelleen syventää ymmärrystäni esihistoriallisista kulttuureista ja niiden maisemaan jättämistä jäljistä. Tässä yhteydessä tein myös ensimmäisen jatko-opintosuunnitelmani, jossa Lounais-Suomen maisemassa esiintyvät esihistorialliset kohteet olivat keskeisessä asemassa. Lähtökohtani oli maiseman kerroksellisuus, se, kuinka eri-ikäiset kulttuuriset rakenteet esiintyvät ja kohtaavat maisemassa. Hain paikkoja, joissa kohtaaminen tapahtuisi visuaalisesti kiinnostavalla tavalla. Tämä saattoi tarkoittaa maisemaa, jota muinainen rakennelma hallitsee, mutta vielä enemmän minua kiinnostivat kohteet, joissa muinaisen rakennelman ja nykymaiseman välillä on näkyvä konflikti.

Vaikka olin kalliomaalausten yhteydessä jo jonkin verran perehtynyt esihistoriaan ja erityisesti kivikauden kampakeraamiseen kulttuuriin, työskentelyn laajentuminen muihin muinaisjäännöksiin vaati syvempää tutustumista esihistoriaan ja arkeologiaan. Millaisiin kulttuurisiin jaksoihin esihistoria jakaantui? Millaisia kiinteitä muinaisjäännöksiä liittyi mihinkin jaksoihin, kuinka ne erotuvat maisemassa ja kuinka ne suhtautuvat maiseman myöhempiin rakenteisiin?

Esihistorialliset ajanjaksot

Esihistoria on ajanjakso, jolta ei tunneta kirjallisia lähteitä. Sen juuret ovat noin 2,5 miljoonan vuoden takana ajassa, jolloin nykyihmisen esi-isät ensimmäisen kerran käyttivät avukseen kivisiä työkaluja. Suomen alueella ihmisen saapuminen mahdollistui viimeisimmän jääkauden päätyttyä noin 11 500 vuotta sitten. Esihistoria päättyi, kun kirjoitustaito omaksuttiin, Lähi-idässä tämä tapahtui jo vuoden 3000 eaa. paikkeilla. Suomessa esihistorian päätyminen liittyy kiinteästi kristinuskon leviämiseen. Länsi-Suomessa katsotaan siirrytyn historialliseen aikaan noin vuonna 1150 jaa. ja Itä-Suomessa noin 150 vuotta myöhemmin.⁴¹

Tietomme esihistoriallisen ajan elämästä ja kulttuureista perustuu etupäässä arkeologisesta aineistosta tehtäviin päätelmiin. Tämän päivän arkeologinen tut-

39 Luukkonen 1999, 19–20.

40 Luukkonen 2009, 119–144.

41 Ks. esim. Purhonen ym. 2001, 11–13.

kimus on kuitenkin monitieteistä ja käyttää hyväkseen tutkimusmenetelmiä ja teorioita, jotka on kehitetty muilla tieteenaloilla. Esimerkiksi luonnontieteistä on omaksuttu kaivaus-, ajoitus- ja analyysimenetelmiä.⁴² Humanistisista tieteistä muiden muassa folkloristiikka, kansatiede ja kielitiede tarjoavat menetelmiä kartoittaa menneiden aikojen ihmisten henkistä perintöä. Sovellettaessa näitä esihistorialliseen aikaan on kuitenkin huomioitava, että näin saatu tieto perustuu huomattavasti nuorempaan, Suomen osalta 1600-luvulta alkaen kerättyyn aineistoon, jonka pohjalta tehdään rekonstruktioita aikaisemmasta kehityksestä. Tämän tiedon rinnastaminen arkeologiseen aineistoon ei ole ristiriidatonta.⁴³

Esihistorian pitkä jatkumo jaetaan kolmeen pääjaksoon, kivi- pronssi- ja rautakauteen. Jaottelu perustuu kunakin aikakautena tärkeimpänä pidettyyn asemateriaaliin. Jokainen näistä pääjaksoista jakautuu useisiin, osin ajallisesti päällekkäisiin periodeihin, joita määrittävät kulloinkin käytössä olleet esinetyypit.⁴⁴ Jaottelu pääjaksoihin on yleismaailmallinen, vaikkakin siinä esiintyy alueellisia poikkeamia, esimerkiksi joillain alueilla katsotaan siirtytyn kivikaudelta suoraan historialliseen tai jopa teolliseen aikaan. Myös pääjaksojen ajoitus sekä jako periodeihin vaihtelee alueellisesti. Seuraavassa esittelen pääpiirteittäin kehityksen Suomen alueella, mihin myös valtaosa kuvaustyöstäni keskittyy.

Esihistorian periodeista ensimmäinen ja ajallisesti pisin on kivikausi, joka on edelleen jaettu kolmeen osaan. Valtaosa kivikautta luetaan paleoliittiseen aikaan. Se päättyi viimeisimmän jääkauden päättyessä. Suomessa jääkausi pääsääntöisesti pyyhki maaperästä kaikki aikaisemman toiminnan jäljet. Yksittäinen ja kiistanlainen löytö on kuitenkin tehty Karijoen ja Kristiinankaupungin rajalla sijaitsevasta Susiluolasta, josta arvellaan löytyneen noin 120 000 vuotta vanhoja kiviesineitä.⁴⁵

Suomen asuttaminen tapahtui jääkauden väistyttyä mesoliittisen periodin aikana. Tähän ajanjaksoon kuuluu Suomen varhaisin omaperäinen kulttuuri, joka on merkittävän löytöalueen mukaan nimetty Suomusjärven kulttuuriksi (8300–5000 eaa.)⁴⁶. Kulttuurille ominaisia löytöjä ovat erilaiset kiviesineet. Keramiikkaa ei mesoliittisella ajalla vielä tunnettu.⁴⁷

Kivikauden viimeinen vaihe, neoliittinen periodi yhdistetään kansainvälisessä kontekstissa yleensä maanviljelyn leviämiseen. Saviastiat ja huolellisesti

42 Halinen ym. 2009, 41.

43 Esimerkiksi Anna-Leena Siikala käsittelee itämerensuomalaisten myyttien alkuperää eri tieteenalojen pohjalta teoksessaan *Itämerensuomalaisten mytologia*. Siikala 2012, 422–451.

44 Purhonen ym. 2001, 11.

45 Ks. esim. Purhonen ym. 2001, 11.

46 Purhonen ym. 2001, 12. Tässä, kuten muissakin rautakautta edeltävissä vuosiluvuissa käytän kalibroituja kalenterivuolia.

47 Ks. esim. Huurre 1998, 41 ja 44–49.

hiotut kiviesineet otettiin käyttöön neoliittisena aikana. Niinpä Suomessa kampakeraaminen kulttuuri (5000–3200 eaa.) lasketaan neoliittiseen periodiin, vaikka elinkeinot tuolloin pohjasivat edelleen metsästykseseen, kalastukseen ja keräilyyn. Kampakeraaminen kulttuuri yhdistetään myös samanaikaisiksi ajoitettuihin kalliomaalauksiin.⁴⁸

Vuoden 3200 eaa. aikoihin Suomen etelä- ja lounaisosaan levisi etelästä uudenlainen, nuorakeramiikaksi nimetty kulttuuri. Kulttuurin tunnusmerkki on näyttävä kivinen vasarakirves. Nuorakeramiikkaan liittyy karjanhoidon laajamittainen tulo Suomeen. Nuorakeramiikan levittäytyminen jakoi myös Suomen kahteen kulttuuriseen alueeseen. Läntisen alueen vaikutteet tulivat etelästä ja länneistä, kun taas itäinen ja pohjoinen alue kuuluivat itäisen asbestikeramiikan piiriin. Aluejako säilyi esihistoriallisen ajan loppuun saakka.⁴⁹

Vaikka Suomessakin yleisesti puhutaan pronssikaudesta, metalliesineet olivat Suomessa harvinaisia ennen rautakautta. Varhaisimmat Suomesta lödyt metalliesineet lienevät vuoden 2000 eaa. tienoilta, mutta yleensä pronssikausi ajoitetaan vuosiin 1500–500 eaa. Kivikauden ja pronssikauden välinen siirtymä oli siis vähittäinen. Pronssikauden rinnalla käytetään Suomessa myös ehkä kuvaavampaa nimikettä varhaismetallikausi (1900 eaa.–300 jaa.), johon lasketaan mukaan myös varhainen rautakausi.⁵⁰

Jako läntiseen ja itäiseen alueeseen näkyy selvästi pronssikauden aikana. Lännessä uusista vaikutteista kertovat massiiviset hautaröykkiöt, jotka etenkin alkuvaiheissa sijoitettiin näkyville paikoille korkeille kallioille. Myös maanviljelyn yleistyminen Suomessa liitetään pronssikauteen. Selkeästi läntisiin vaikutteisiin nähden yllättävää on, että Ruotsin pronssikautiselle kulttuurille ominaisia kalliopiiirroksia ei ole Suomesta ainakaan toistaiseksi löytynyt. Idässä pyyntiin perustuvat elinkeinot pysyivät vallitsevina ja esinelöydöissä näkyy Venäjän pronssikautisen kulttuurin vaikutus.⁵¹

Rautakaudella (500 eaa.–1150/1300 jaa.) maanviljelys ja karjanhoito olivat jo vakiintuneet Suomen rannikkoalueilla. Itä- ja Pohjois-Suomessa pyyntielinkeinot olivat edelleen vallitsevia. Rautakauden aikainen kulttuurikehitys näkyy esineistössä ja hautaustavoissa, esimerkiksi rautakauden loppuvaiheessa muutokset kertovat kristinuskon vähittäisestä omaksumisesta.⁵²

Esinelöytöjen, hautaustyylien ja niistä tehtyjen ajoitusten perusteella Suomen rautakausi on jaettu seitsemään periodiin, joista varhaisimmat ovat kulttuurisesti

48 Ks. esim. Huurre 1998, 41 ja 50–54; Purhonen ym. 2001, 11–12.

49 Huurre 1998, 55; Purhonen ym. 2001, 11–13.

50 Ks. esim. Huurre 1998, 58–60; Purhonen ym. 2001, 12–13.

51 Purhonen ym. 2001, 13.

52 Purhonen ym. 2001, 13.

lähellä pronssikautta, kun taas myöhäisimmissä on jo selkeitä merkkejä kristinuskon vaikutuksesta. Nämä periodit ovat kronologisesti: esiroomalainen rautakausi, vanhempi roomalainen rautakausi, nuorempi roomalainen rautakausi, kansainvaellusaika, merovingiaika, viikinkiaika sekä ristiretkiaika.⁵³ Nimet viittaavat yleisempään eurooppalaiseen kulttuurikehitykseen.

Pronssikauden jälkiä

Vuonna 2000 aloitin uuden kuvausprojektin Lounais-Suomen kiinteiden muinaisjäännösten parissa. Tarkoitukseni oli kuvata paikkoja, joissa maiseman esihistoriallisilla ja nykyaikaisilla kerrostumilla on näkyvä suhde. Ensimmäiseksi kuvauskohteiksi valitsin pronssikautiset hautaröykkiöt, hiidenkiukaat, jotka ovat näyttävimpiä esihistoriallisia rakenteita Lounais-Suomen maisemassa. Maiseman kerroksellisuuden kuvaamisen kannalta valinta osoittautui hankalaksi. Olin vaikuttunut hiidenkiukaista ja niiden ympäristöistä, mutta varsinkaan työn alkuvaiheessa en löytänyt etsimiäni eri aikakausien törmäyksiä. Pronssikautiset röykkiöt sijaitsivat aikoinaan näkyvillä paikoilla meren rannalla kohoavien mäkien korkeimmilla kohdilla.⁵⁴ Maankohoamisen takia paikat ovat nykyään usein sisämaassa, yleensä metsää kasvavien mäkien huipulla, etäällä asutuskeskuksista ja tämän päivän rakennelmista. Nykyajan merkit kuvissa jäivät muinaiskohteelle johtaviin opasteisiin, satunnaisiin sähköjohtoihin ja puiden takaa horisontissa pilkottavaan kulkuväylään tai rakennukseen.

Ongelma oli osittain tiedon puutteessa. Kuvauspaikkojen haku tapahtui lähdekirjallisuuden ja arkeologeilta saatujen vihjeiden avulla. Nämä johdattivat yleensä hyvin säilyneille kohteille ja ”edustaviin” ympäristöihin, siis sellaisiin, joissa leimallisesti nykyaikaan viittaavat kerrostumat ovat hyvin pienessä roolissa. Tämän ymmärrettyäni ryhdyin hakemaan paikkoja myös karttoja selaamalla ja keskittymällä nyky-yhteiskunnan voimakkaasti muokkaamiin paikkoihin, esimerkiksi Turku–Helsinki-moottoritien tuntumaan. Kohteiden etsintä helpottui huomattavasti, mutta pronssikauden kohteisiin liittyvää työskentelyäni ajatellen liian myöhään, kun Museoviraston muinaisjäännösrekisteri avattiin internetissä yleisölle vuonna 2008.

Pronssikautisten röykkiöiden kuvauksessa otin käyttööni kaksi maisemavalokuvauksessa käytettyä tekniikkaa. Useasta kuvasta yhdistettyjä panoraamoja olin käyttänyt jo kalliomaalausten ja tiekuvien yhteydessä, mutta aikaisemmin olin esittänyt kuvat erillisinä. Nyt yhdistin kuvat digitaalisesti yhtenäisiksi kuvapin-

53 Ks. esim. Purhonen ym. 2001, 12. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen käydä rautakauden ajanjaksojen eroja yksityiskohtaisemmin läpi. Aiheesta on runsaasti tietoa arkeologiassa kirjallisuudessa.

54 Lavento 2015, 162.



7. Ismo Luukkonen,
*Pronssikautinen hautaröykkiö, Katari,
Piikkiö, stereokuvapari, 2001.*

noiksi. Lisäksi olin tutustunut 1800-luvun stereokuvaan, ja päätin ottaa tekniikan käyttöön hiidenkiukaiden kuvaamisessa. Näin rökkiöt kolmiulotteisina kohteina maisemassa, ja olin kiinnostunut siitä, millaista lisäarvoa stereokuvaus voisi tällaisiin kohteisiin antaa. Menetelmä toimikin erittäin hyvin esimerkiksi tapauksissa, joissa rökkiön keskelle oli muodostunut kraatterimainen syvennys. Rökkiön muoto ja suhde ympäristöön hahmottuivat tarkemmin kolmiulotteisissa kuvissa. (Kuva 7.) Pronssikauden rökkiöhautoja käsitellyt näyttelyni *Hiidenkiuas* oli esillä Turussa Wäinö Aaltosen museon studiossa tammi–helmikuussa 2003.

Kerrokselliseen maisemaan

Pronssikauden jälkeen siirryin ajassa eteenpäin rautakauden kohteiden pariin. Maisemassa näkyvien muinaisjäännösten kannalta aikakausi on huomattavasti monimuotoisempi kuin aiemmat ajanjaksot. Kuvauskohteisiini kuului hautaröykkiöitä, kalmistoja, asuinpaikkoja, linnavuoria ja kuppikiviä. Rautakauden kohteet sijoittuvat Lounais-Suomen maisemassa lähelle tämän päivän rakenteita, ja niinpä alkuperäinen ajatukseni kerroksellisuudesta ja visuaalisista konflikteista toteutui paremmin kuin hiidenkiukaita kuvatessani.

Rautakauden kohteisiin siirtyessäni luovuin stereokuvien käyttämisestä. Mielestäni tekniikka sinänsä soveltui hyvin kolmiulotteisten muinaiskohteiden kuvaamiseen, mutta koin, että stereokuvien esittäminen vei kuvien tulkintaa pois kerroksellisuudesta. Kolmiulotteisuus korosti kohteiden muotoa ja rakennetta ja jätti ympäristön kulttuuriset rakenteet sivuosaan. Sen sijaan panoraamamuotoa käytin edelleen etenkin linnavuoria kuvatessani.

Rautakautisia kohteita ja niiden suhdetta nyky-ympäristöön käsittelevä *Rautakausi, nyt!* -näyttelyni oli esillä Turussa vuonna 2007. Samaan aikaan avasin verkkosivuillani myös Lounais-Suomen esihistoriallisia paikkoja esittelevän osion, jossa on valokuvia kaikkiaan 126 kivi-, pronssi- ja rautakautiselta kohteelta⁵⁵.

Yhtenäisiksi osakokonaisuuksiksi suunnittelemani projekti alkoi kuitenkin pikkuhiljaa rönsyillä ja kasvaa yli maantieteellisten rajausten. Lounais-Suomen

55 Luukkonen (Muita töitä ja kirjoituksia / Muinaisen jälkiä).



8. Ismo Luukkonen,
näkymä näyttelystä *Kerrostumia*, valokuvagalleria
Hippolyte, Helsinki, 2007.

kohteiden ohella kuvasin samaan aikaan kalliomaalauksia Museovirastolle. Elokuussa 2007 kuvasin muinaisjäännöksiä Oulun seudulla. Lisäksi kaipasin Suomen metsistä avoimempien maisemien äärelle. Kesällä 2004 tein ensimmäisen kuvausmatkani Etelä-Ruotsin esihistoriallisille kohteille, jonne palasin myös kesällä 2008. Yhdistin kuvaamisen myös perheen lomamatkoihin esimerkiksi 2006 Maltalla ja 2007 Roomassa. Lähtökohta kaikissa 2000–2007 kuvaamissani projekteissa oli sama, maiseman kerroksellisuus.

Rautakausi, nyt! -näyttelyä kootessani koin alueellisen rajauksen Lounais-Suomen kohteisiin hankalaksi. Se satoi näyttelyn ikään kuin tietyn alueen muinaisjäännösten esittelyksi, kun tarkoitukseni kuitenkin oli ensisijaisesti maiseman kerroksellisuuden esiin tuominen yleisemmällä tasolla. Niinpä tein myös vaihtoehtoisen suunnitelman, ja kun sain loppuvuodeksi 2007 näyttelyajan Helsingistä, kokosin suunnitelman pohjalta nopeasti uuden näyttelyn, johon yhdistin materiaalia kaikista maiseman kerroksellisuutta käsitelleistä kuvausprojekteistani. (Kuva 8.)

Kerrostumia-näyttely tiivistä seitsemän vuoden aikana täsmentyneet ajatuksetni maiseman ajallisesta kerrostuneisuudesta ja maisemasta yhteiskunnallisten muutosten näyttämönä. Samalla se oli päätös yhdelle vaiheelle kuvaustyössäni ja antoi mahdollisuuden arvioida tehtyä ja sen myötä suunnata tulevaa työtä uudella tavalla.

2.2 Kerrostumia

Niin kauan kun ihminen on tallannut maan pintaa, on hän jättänyt siihen jälkiään. Maahan on tallentunut merkkejä ihmisen toiminnasta – kinttupoluista moottoriteihin, pyyntikuopista ostoskeskuksiin. Maisema on kerroksellinen. Jokainen aikakausi jättää omat jälkensä, jotka vähitellen peittyvät myöhempien vuosisatojen merkkien alle. Se, millä tavalla ihminen on merkkinsä maisemaan jättänyt, kertoo ihmisen ja yhteiskunnan suhteesta ympäristöönsä.

Minua kiinnostavat maiseman vanhimmat kulttuuriset merkit: esihistorialliset haudat ja asuinpaikat, muinaislinnat ja kalliomaalaukset. Jo pelkkä tietoisuus tietyn paikan pitkästä historiasta muuttaa katsojan suhdetta ympäristöön – vaikka maisemassa ei olisi mitään näkyviä muinaisen merkkejä. Kuusi tuhatta vuotta vanha kuva kallion pinnassa avaa aikajänteen nykypäivän kulkijan ja kivikautisen metsästäjä-keräilijän välille. Ihminen sinänsä ei liene juuri muuttunut, ihmisen ympärilleen luoma yhteiskunta sitäkin enemmän.

Valokuvaan paikkoja, joissa on ollut esihistoriallista toimintaa. En pyri luomaan uudelleen muinaista maisemaa, vaan kuvaan paikkoja sellaisina, kuin ne nykypäivänä esiintyvät. Kuvieni näkyvin aikakerrostuma ei ole menneisyys vaan tämä päivä. Muinaisen ajan merkki piirtyy nykymaisemaa vasten.

Vuosituhsien kuluessa muinaiskohteet ovat kasvaneet kiinni maisemaansa. Joissain paikoissa tämä side on niin vahva, että maisema määrittyy muinaiskohteen kautta. Toisaalla nykymaiseman ja muinaiskohteen välillä on näkyvä risti-riita. Yhteiskunnan tavoitteet ja menetelmät eivät aina asetu myötäämään vanhimman kulttuurimaiseman vaatimuksia.

Kuvat muinaispaikoista kertovat jotain muinaisista ihmisistä, heidän arvoistaan ja yhteiskunnastaan. Mutta ne kertovat myös nykyihmisistä ja -yhteiskunnasta. Yhteiskunnan ja yksilöiden arvot ja valinnat heijastuvat maisemaan.



9. Pronssikautinen hautaröykkiö,
Pysäkin kallio, Masku, Suomi, 2000.

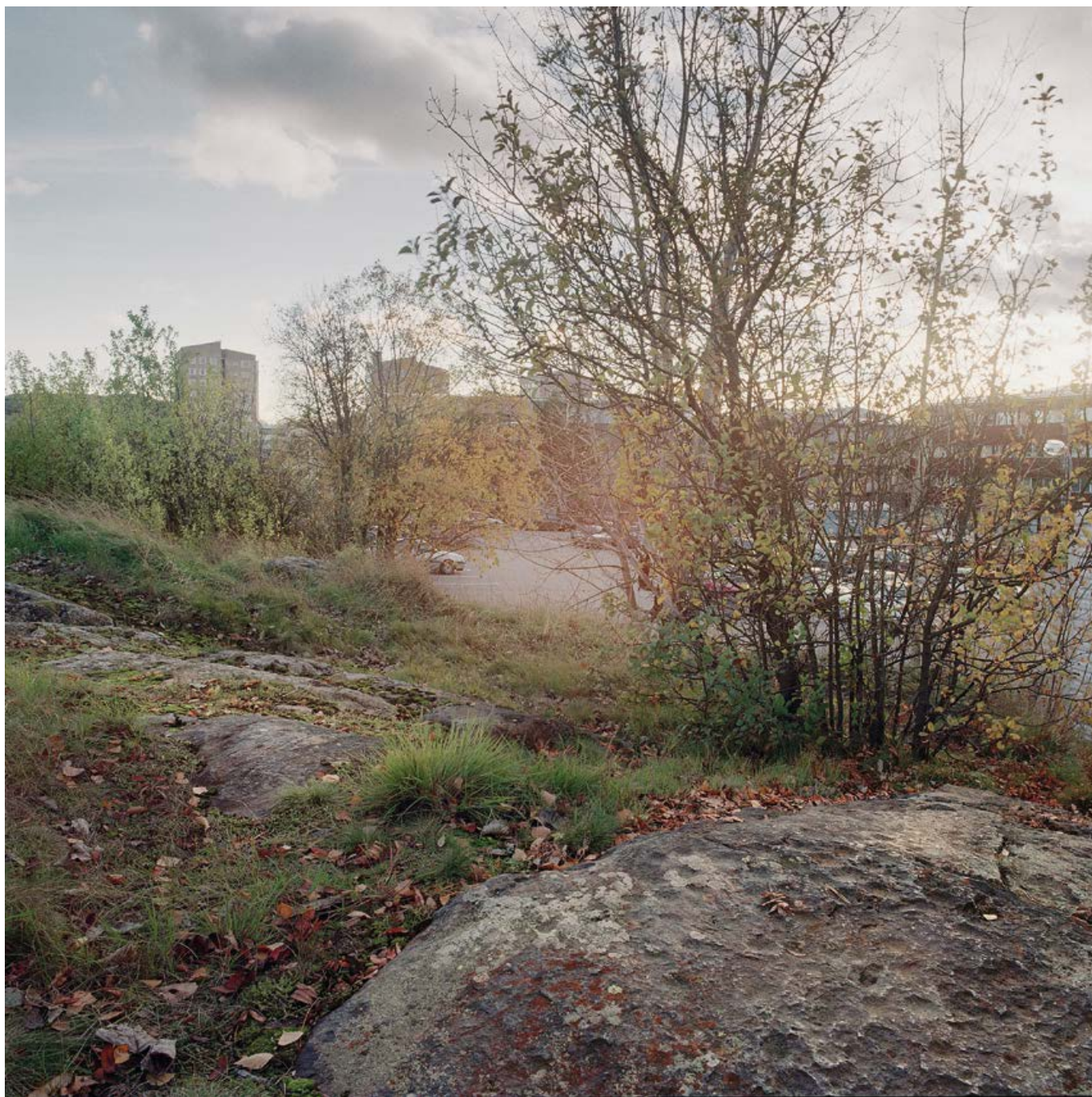




10. Pronssikautinen hautaröykkiö,
Tikka, Kaarina, Suomi, 2002.



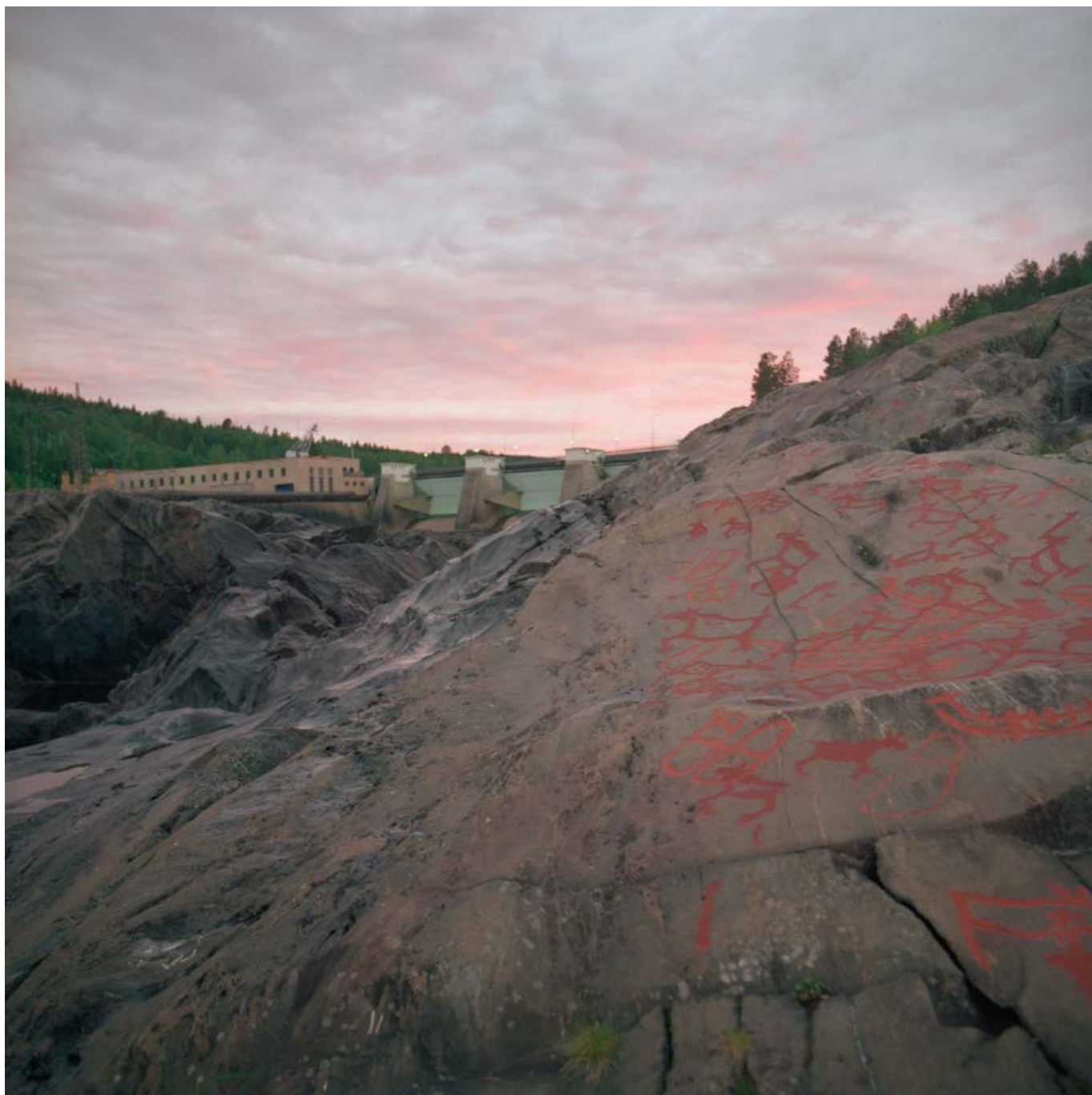
11. Pronssikautinen hautaröykkiö,
Vaarnummi, Perniö, Suomi, 2001.



12. Rautakautinen kuppikallio,
Hallinkorvan puistikko, Turku, Suomi, 2003.



13. Kivikautinen kalliomaalaus muistokirjoituksen alla,
Rautvuori, Heinola, Suomi, 2005.



14. Kivikautinen kalliopirrospaikka,
Nämforsen, Näsåker, Ruotsi, 2000.





15. Rautakautinen laivalatomus,
Ales stenar, Kaseberga, Ystad, Ruotsi, 2004.



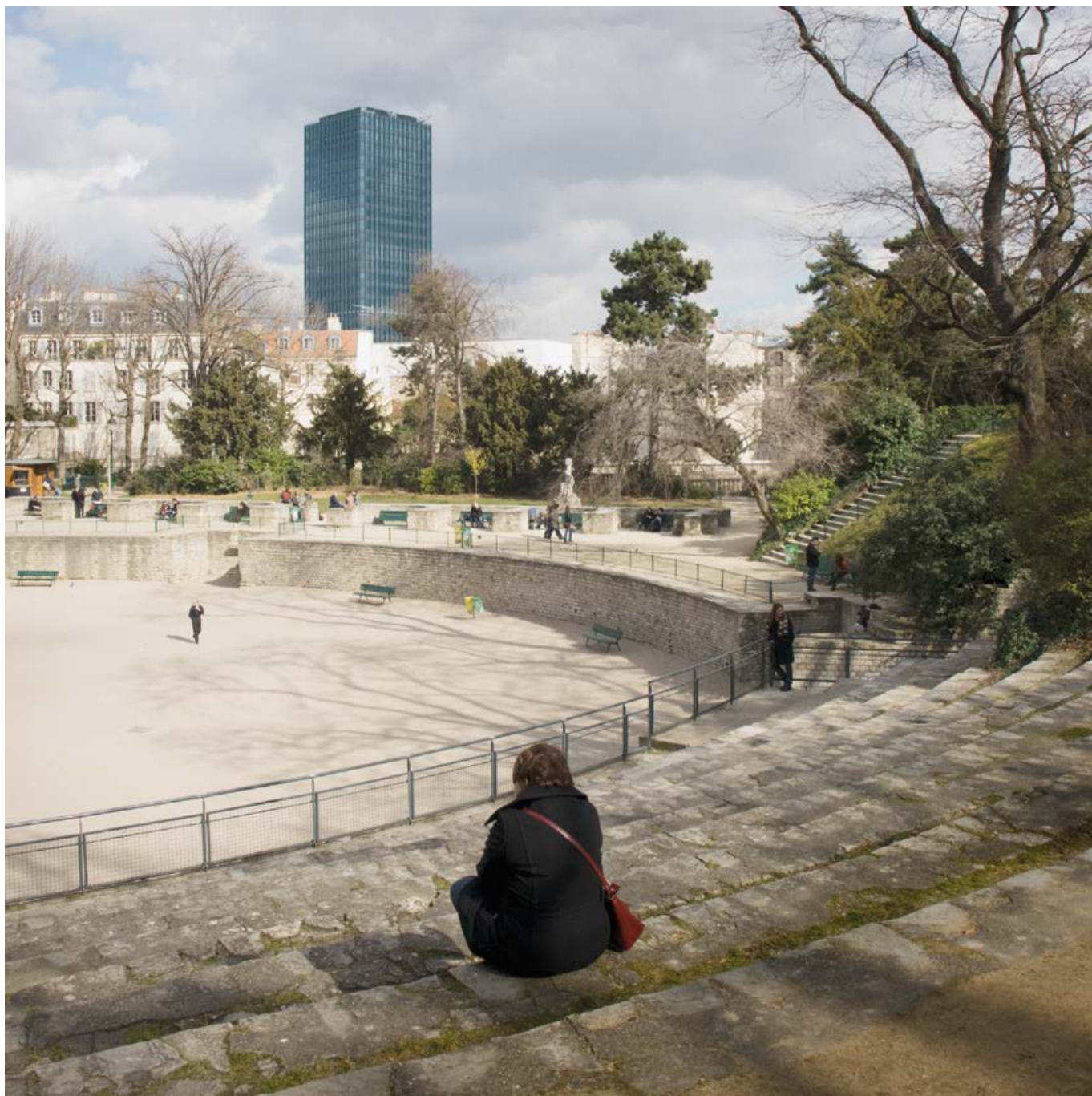
16. Kivikautinen kammiohauta,
Klastorp, Varberg, Ruotsi, 2004.



17. Rautakautinen hautakenttä,
Håvesten, Färgelanda, Ruotsi, 2008.



18. Kivikautinen temppeli,
Bugibba, Malta, 2006.



19. Roomalainen amfiteatteri,
Arènes de Lutèce, Pariisi, Ranska, 2009.





20. Näkymä rautakautiselta linnavuorelta,
Linnasmäki, Turku, Suomi, 2003.



21. Rautakautinen linnavuori,
Repolan linnavuori, Nousiainen, Suomi, 2006.



22. Kivikautinen käytävähauta,
Örenäs, Landskrona, Ruotsi, 2004.



23. Kivikautinen temppeli,
Tarxien, Malta, 2006.



24. Roomalainen amfiteatteri,
El Jem, Tunisia, 2007.





25. Pronssikautinen kalliopiirrospaikka,
Simris, Simrishamn, Ruotsi, 2004.



26. Rautakautinen hautakenttä,
Luistari, Eura, Suomi, 2004.

2.3 Maisema ja maisemavalokuva

Tutkimukseni alkuvaiheessa *valokuvan* ajallisuus ei ollut vielä keskeisesti mukana tarkastelussani. Kiinnostukseni kohteet, esihistorialliset muinaisjäännökset, kuitenkin tarjosivat ajallisuuden merkittäväksi tekijäksi kuvaamassani *maisemassa*. Tarkasteluni painopiste olikin siinä, kuinka kuvausteni kohteena olevien maisemien ominaisuudet välittyvät valokuvissa ja kuinka voin vahvistaa tarkoitusteni kannalta olennaisten asioiden merkitystä kuvissa.

Tässä luvussa määrittelen, mitä tutkimukseni yhteydessä tarkoitan sanoilla ”maisema” ja ”maisemavalokuva” ja mikä on näiden kahden suhde. Korostan käsittelyssäni fyysisen maiseman ja maisemavalokuvan eroa. Maisemavalokuva on raja-alue maisemasta. Sen syntyyn vaikuttaneet valinnat ovat sidoksissa tekijänsä näkökulmaan ja asenteisiin. Maisemaa voidaan tarkastella erilaisten ideologioiden kautta, mikä näkyy myös valokuvissa. Samoin valokuvaa voidaan tarkastella monista näkökulmista, kuvaajan tulkinta ei ole ainoa mahdollinen.

Maisema

Maisema on käsitteenä väljä. Se voi tarkoittaa silmin havaittavaa näkymää, sitä esittävää kuvaa tai tiettyä maa-aluetta. Eri konteksteissa maisema määrittyy eri tavoin. Maisema-arkkitehtuurin professori Maija Rautamäen mukaan maantieteessä maisema-käsitteen merkitykseksi on vakiintunut ”tietyllä hetkellä tarkasteltu, silmin havaittu alue (näkymä), jossa havaitsijan subjektiivinen kokemus on oleellisena osana mukana”. Esimerkiksi maisema-arkkitehtuurin ja maisemasuunnittelun piirissä käsite on laajempi, tarkastelussa on otettava huomioon luonnotaiset ja kulttuuriset prosessit, joiden vaikutuksesta maisema muuttuu ajan myötä.⁵⁶

Kuvataiteissa puolestaan korostuu Rautamäen mukaan maiseman visuaalisuus ja elämyksellisyys. Perinteisesti kuvataiteen maisemaa on luonnehtinut kak-

⁵⁶ Rautamäki 1997, 14. Vrt. Raivo 1997, 193–194.

siulotteisuus ja pysähtyneisyys, mutta uudemmissa taidemuodoissa, esimerkiksi maa- ja ympäristötaiteessa otetaan huomioon myös kolmiulotteisuus ja ajallisuus. Myös itse maiseman käsite voi olla taiteen tarkastelun kohteena. Kuvataiteen osalta Rautamäki toteaa myös, että ”maisemakuva lieenee useimpien mielessä synonyymi maisemalle”.⁵⁷

Taidekasvatuksen professori Pauline von Bonsdorffin mukaan ympäristön ajattelemisen visuaalisina maisemina yleistyi Englannissa 1500-luvulla. Maiseman käsite liittyi näin ollen näköhavaintoon, mistä se vasta myöhemmin siirtyi myös fyysisen maiseman yhteyteen. Käsite on siis, paitsi monimerkityksellinen myös muuttuva. Von Bonsdorff myös korostaa sitä, että nykytutkimuksessa maisemaa ei pidetä luonnollisena, vaan ”tietoisten kulttuuristen prosessien kautta syntyneenä rajattuna alueena ja näkymänä”⁵⁸. Von Bonsdorffin mukaan maisema muodostuu, kun ympäristöä tarkkaillaan näkymänä ja tälle näkymälle annetaan poliittinen merkitys. Tällainen poliittinen näkökulma liittyy esimerkiksi käsitteeseen ”kansallismaisema”.⁵⁹ Maiseman poliittisuus vilahtaa myös omassa tarkastelussani vaikka ei kuulukaan tutkimukseni painopisteisiin.

Marjaana Kella huomioi väitöskirjassaan maisema-käsitteen monimerkityksellisuuden. Hän täsmentää viittaavansa käsitteellä maisema ”ensisijaisesti maisema-aiheeseen kuvataiteessa”. Kella pitäytyykin tekstissään maisemamaalausten ja -valokuvien tasolla eikä juuri käsittele maisemaa maa-alueen merkityksessä. Kella kuitenkin huomauttaa, että maisema ja maisemakuva ”kietoutuvat toisiinsa sekä sisällöllisesti että käsitteen tasolla”. Vaikka yleensä ajatellaan havaitun maiseman edeltävän kuvattua maisemaa, voi asian nähdä myös toisinpäin. Havaitsemme maisemaa aiemmin luotujen mallien mukaan.⁶⁰

Omassa työssäni on tarpeen eritellä maiseman eri ilmenemismuodot myös käsitteiden tasolla. Maija Rautamäki käyttää käsitteitä *maisemarakenne* ja *maisemakuva*. Maisemarakenteeseen kuuluvat fyysisen maiseman perustekijät: maastonmuodot, kallioperä ja maaperä, mutta myös maiseman vesisuhteet, ilmasto-olot ja kasvillisuus. Näiden ”luonnollisten” maisematekijöiden lisäksi maisemarakenteeseen kuuluu ihmisen vaikutus maisemaan eri aikakausina. Maisemarakenteeseen liittyy dynaamisuus, se on ajassa muuttuva ja kehittyvä kokonaisuus.⁶¹ Maisemakuva puolestaan on Rautamäen mukaan ”tietyssä tilanteessa havaittava, havaitsemisosuhteista ja havaitsijan subjektiivisista arvostuksista riippuva

57 Rautamäki 1997, 14.

58 von Bonsdorff 2011, 17.

59 von Bonsdorff 2011, 17. Ks. myös Häyrynen 2011, 25–29.

60 Kella 2014, 77.

61 Rautamäki 1997, 15–17.

näköhavainto”⁶². Rautamäki mainitsee myös valokuvan mahdollisuuden tallentaa maisemakuvia ikään kuin objektiivisina havaitsijasta riippumattomana tosiseikkojen koosteena. Hän kuitenkin toteaa, että ”kahta samanlaista havaintoa samasta maisemakuvasta ei liene”⁶³.

Oma käsitteistöni pohjautuu Rautamäen jaottelulle, mutta poikkeaa siitä joiltain osin. *Ympäristö* tai *fyysinen maisema* merkitsee tutkimuksessani tiettyyn maa-alueeseen liittyviä konkreettisia rakenteita, mikä vastaa pitkälti Rautamäen maisemarakennetta. Rautamäen maisemakuva jakautuu omassa käytössäni kahteen osaan, joista jälkimmäiseen liittyy raja- aistien ja ulottuvuuksien suhteen: *maisema* määrittyy tietystä pisteestä avautuvana moniaistisena havaintona ympäristöön ja *maisemakuva* puolestaan on ajallinen ja tilallinen, näköaistiin perustuva raja- aistien suhteen. Tämän jatkumona *maisemavalokuva* on maisemakuvan valokuvallinen ilmentymä. Tällä jaottelulla pyrin välttämään tekstissäni sekaannusta sen suhteen, mitä maiseman käsitteellistä tasoa kulloinkin tarkoitan. Samalla, voidakseni tarkastella maiseman ja maisemavalokuvan välistä suhdetta, korostan näiden kahden eroa.

Maisemavalokuva

Siinä missä maisema on moniaistinen, kolmiulotteinen ja rajaton, maisemavalokuva on yksin näköaistiin sidottu, yleensä kaksiulotteinen raja- aistien suhteen ajassa ja paikassa⁶⁴. Maisemavalokuva on valokuva maisemasta, se ei ole itse maisema. Valokuva on seurausta valinnoista, joita kuvaaja on tehnyt ollessaan kohteensa äärellä. Kun maastossa siirtyy kaksi metriä vasemmalle, kääntää päätään tai odottaa tunnin, näkymä muuttuu. Kun saman tekee valokuvan äärellä, muutosta ei tapahdu. Maisema on elävä, ajassa muuttuva kokonaisuus. Valokuvassa ajallista muutosta ei ole tai se on hyvin toisenlaista. Katsoa maisemaa pitäisi olla eri asia kuin katsoa maisemavalokuvaa.

Kuitenkin maisemavalokuvaa tarkastellessa siitä usein puhutaan kuin itse maisemasta, ja siihen käytetään samoja määrittäjiä. Suurista eroista huolimatta valokuvan ikkunankaltainen valeasu on maisemakuvan kohdalla hyvin voimakas. Taneli Eskolan mukaan ”[v]alokuvien kautta on ikään kuin suoraan katsottu maisemaan, ilman että välillä olisi ajateltu olevan erityistä tulkintaa tai kulttuurisia välittäjäsuhteita”⁶⁵.

62 Rautamäki 1997, 17.

63 Rautamäki 1997, 17.

64 Valokuvalla toki on myös fyysinen olemus esimerkiksi vedoksena, kirjaan painettuna kuvana tai näyttöruudulta katsottavana nestekiteiden mosaiikkina.

65 Eskola 1997b, 108.

Yksinkertaistetusti maisemaa valokuvattaessa näkyvä maisema projisoidaan kameran optisen järjestelmän avulla tasolle, johon se sopivin menetelmin kiinnitetään, niin että näkymän väri- ja sävyvivahteet toistuvat mahdollisimman uskollisesti. Käytännössä valokuvaamisen prosessi on moninaisempi ja sisältää useita vaiheita, joissa valokuvaaja voi tietäen tai tietämättään valinnoillaan vaikuttaa lopputulokseen.⁶⁶

1970-luvun lopussa toteutetussa *The Rephotographic Survey* -projektissa valokuvattiin uudelleen yhdysvaltalaisen tutkimusretkikuvaajien 1860- ja 1870-luvuilla kuvaamia paikkoja. Purkaessaan projektin kenttätöön kokemuksia valokuvaaja Mark Klett esittää kolme keskeistä maisemavalokuviiin liittyviä huomioita. Ensiksi maisemavalokuvat ovat tulosta henkilökohtaisen kokemuksen sekä kulttuuristen vaikutusten vuorovaikutuksesta. Toiseksi valokuvaajat ovat aina osallisia maiseman tekemisessä. He eivät ole puolueettomia todistajia, eivätkä valokuvat koskaan ole neutraaleja. Kolmanneksi maisemakuvat ovat aina ajallisia, jokaisen kuvan hetki on ainutlaatuinen, eikä sitä voi täsmällisesti toistaa.⁶⁷ Maisemavalokuva syntyy tietyllä hetkellä kulttuurisessa kontekstissa subjektiivisen tekijän toimesta, ja se heijastaa tekijänsä näkökulmia ja asenteita suhteessa kuvattuun maisemaan.

Marjaana Kella tuo subjektiivisen, tekijän kokemusta välittävän maisemavalokuvan rinnalle toisenlaisen näkemyksen, jonka mukaan valokuvan ”objektiivisuus” johtaa siihen, että yksittäiset maisemavalokuvat eivät yleensä ole tunnistettavissa tietyn tekijän kuviksi ”käsialan” tai tyylin perusteella. Kella esittää epäilyksen, voiko valokuvattu maisema koskaan heijastaa täysin kuvaajan kokemusta.⁶⁸ Kella nostaa esimerkiksi 1800-luvun matkavalokuvaajat, joiden tavoitteena oli maisemien totuudenmukainen esittäminen sekä tämän kuvatyypin jat-

66 Kuvaamista edeltävät kuvan *aiheen* ja *kuvauspaikan* valinnat. Samoin kuvan ottamista ennakoivat päätökset *valaistuksen*, *kuvaushetken* sekä *kuvaajan aseman* suhteen. Kuvaaja voi myös *vaikuttaa kuvattavaan* esimerkiksi siirtämällä jotakin kuvassa. Ennen kameran laukaisua tehdään myös päätökset kuvan *terävyyyden*, *valotusajan*, *värillisyyden* ja *rajauksen* osalta, joskin näihin voidaan jossakin määrin vaikuttaa myös jälkikäteen. Sen sijaan ratkaisut kuvan *pinnan*, *koon* ja *sävyalan* suhteen tehdään pääosin kuvaamisen jälkeen. Tällöin voidaan myös *manipuloida* kuvaa vaikkapa lisäämällä tai vähentämällä jotakin. Lopuksi valokuvan tulkintaan vaikuttavat vielä kuvan ilmiästä riippumattomat, sen esittämiseen liittyvät seikat, kuten kuvan *nimeäminen*, mahdollinen *asema kuvasarjassa* sekä *muu esityskonteksti*. Valinnat ovat myös sidoksissa toisiinsa, esimerkiksi terävyysalueen laajentaminen objektiivin aukkoa pienentämällä vaikuttaa myös valotusaikaan, mikäli valotus halutaan pitää samana. Samoin kuvan julkaiseminen eri menetelmillä asettaa rajoituksia esimerkiksi sen koon, värillisyyden ja sävyalan suhteen.

67 Klett ym. 2004, 1–3.

68 Kella 2014, 81–82. Kysymys on siinä mielessä outo, että yhtä lailla voidaan kyseenalaistaa, voiko mikään valokuva tai muu kuvallinen esitys koskaan täysin heijastaa tekijänsä kokemusta.

kumona maisemapostikortit ja matkailumainosten kuvat.⁶⁹ Mielestäni kuitenkin myös maisemavalokuvien ”objektiivisuuden” voi nähdä tyylinä. Se on seurausta kuvaajien tietoisista valinnoista ja pyrkimyksestä noudattaa ”perinteisen ideaalisen maisemakuvan mallia”⁷⁰. Matkavalokuvien ja postikorttien ei ole tarkoitus niinkään heijastaa kuvaajan kokemusta vaan maiseman näköisyyttä tai ”kau-
neutta”. Tämä on myös kulttuurinen käytäntö ja asenne kuvattua maisemaa koh-
taan.

Pyrkimys kuvaajan kokemusten tai muiden tunne-elämysten välittämiseen on sen sijaan löydettävissä toisenlaisista maisemavalokuvista. Kella nostaa esiin 1800–1900-lukujen taitteen piktorialistivalokuvaajat, jotka korostivat kuviensa yksilöllisyyttä maalauksellisilla tekniikoilla ja kuvapinnan manipuloinnilla, ja näkivät maiseman usein melankolisena. Toisaalta Kella rinnastaa piktorialistien tavoitteet nykyvalokuvataiteen tavoitteisiin. Molemmissa painottuu kuvallisuus, valokuva halutaan nähdä maalaukseen verrattavissa olevana taideobjektina.⁷¹

Olipa kyse sitten ”objektiivisuuteen” tai ”kuvallisuuteen” pyrkivistä maisemakuvista sekä Klettin että Kellan näkemyksissä painottuu maisemavalokuvien kulttuurisidonnaisuus sekä se, että ne eivät ole merkityksiltään vapaita. Erilaisten näkökulmien ja asenteiden merkitystä maisemavalokuvien tulkintaan ja ilmiäsuun onkin syytä tarkastella lähemmin.

Näkökulmia maisemavalokuvaan

Kirjassaan *Landscape as Photograph* Estelle Jussimin ja Elizabeth Lindquist-Cockin lähtökohtana on tarkastella, kuinka erilaiset ideologiat muovaa-
vat maisemavalokuvauksen esteettisiä, moraalisia ja poliittisia lopputulemia. Kirjoittajat esittelevät kahdeksan erilaista tapaa tarkastella maisemavaloku-
vaa: lajityyppinä, Jumalana, tosiasiana, runoutena ja symbolina, puhtaana muo-
tona, populaarikulttuurina, käsitteenä sekä propagandana⁷². Jussim ja Lind-
quist-Cock käyttävät kirjansa esimerkkikuvina amerikkalaisia maisemavalokuvia
1860-luvulta 1980-luvulle. Vaikka kyseessä ei ole maisemavalokuvan historiikki,
käsittelyä leimaa ymmärrys niistä ajallisista jatkumoista, joita maisemavalokuvan
traditioon liittyy.

Jussimin ja Lindquist-Cockin kategoriat eivät ole toisiaan poissulkevia vaan
rinnakkaisia tapoja tarkastella maisemavalokuvaa. Tarkastelun näkökulma riip-
puu tulkitsijasta, kontekstista ja ajasta. Eri näkökulmat tarjoavat toisiaan täydentä-

69 Kella 2014, 81–82.

70 Kella 2014, 81.

71 Kella 2014, 83–87.

72 “[...] landscape as genre, as God, as fact, as poetry and symbol, as pure form, as pop-
ular culture, as concept, and, finally, as propaganda.” Jussim & Lindquist-Cock 1985,
xv.



27. Dorothea Lange, *Tractored Out*
(Childress County, Texas), 1938.



28. Walker Evans, *Farm scene*,
Jackson, Mississippi, 1936.

viä tulkintamahdollisuuksia. Kirjoittajat korostavat myös, että esitetyt kahdeksan näkökulmaa eivät sulje pois muunlaisia tarkastelutapoja ja tarjoavat jaotteluaan lähtökohdaksi jatkokeskustelulle.⁷³ Jussimin ja Lindquist-Cockin kirja ilmestyi vuonna 1985. Valokuvaus ja valokuvan asema taiteena ovat muuttuneet kuluneiden kolmen vuosikymmenen aikana. Esimerkiksi Ilkka Halson digitaalisesti luotuja maisemia voisi tarkastella vaikkapa ”maisema dystopiana” -kategoriassa⁷⁴.

Vaikka Jussimin ja Lindquist-Cockin tarkastelu on sidoksissa 1980-lukuun ja amerikkalaiseen yhteiskuntaan, sen lähtökohdat ovat edelleen ajankohtaisia. Tulokinnassa korostuu maisemavalokuvien liittyminen esteettisiin, viestinnällisiin ja yhteiskunnallisiin käytäntöihin. Se, minkälaisiin ideologioihin maisemavalokuva liittyy, vaikuttaa siihen, millaista maisemaa kuvataan ja millaisia valokuvalisia keinoja kuvattaessa käytetään.⁷⁵ Kirjoittajat kiistävät valokuvan olevan ikkuna todellisuuteen ja toteavat maisemavalokuvan olevan tulosta teknisistä valinnoista, jotka tehdään älyllisten, esteettisten ja symbolisten pyrkimysten johdattamina.⁷⁶

Jussim ja Lindquist-Cock ottavat esille kolme kuvaa, joissa kaikissa näyttäytyy samankaltainen näkymä: kaartuvin linjoin aurattu pelto. Dorothea Langen (kuva 27) ja Walker Evansin (kuva 28) Yhdysvaltojen 1930-luvun lamaan ja pienviljelijöiden vaikeuksiin liittyvät kuvat on otettu silmän korkeudelta. Molemmissa kuvissa pellon takana on vaatimaton tölli. Langen kuvassa etuala on korostettu, pelto jatkuu horisonttiin jättäen rakennuksen töröttämään yksinäisenä lakeuden keskelle taustanaan vain paljas taivas. Evansin kuvassa rakennuksen takana kasvaa puustoa, joka estää näkymän horisonttiin. Rakennus ei erotu maisemasta samalla tavalla kuin Langen kuvassa. Margaret Bourke-Whiten myöhempi kuva (kuva 29) on kuvattu korkeammalta, lentokoneesta, eikä siinä näy rakennuksia.

73 Jussim & Lindquist-Cock 1985, xiii–xv.

74 Esim. sarja *Naturale* Ilkka Halson verkkosivuilla. Halso (Naturale).

75 Jussim & Lindquist-Cock 1985, 150.

76 Jussim & Lindquist-Cock 1985, 3–5.



29. Margaret Bourke-White,
Protective Pattern, Walsh, Colorado, 1954.

Jussim ja Lindquist-Cock lukevat Langen kuvan dramaattiseksi ja propagandistiseksi. Syynä on paitsi kuvan aihe ja rakenne myös kuvan käyttöyhteys poliittisen FSA-projektin osana sekä kuvalle annettu pateettinen nimi: *Tractored Out*. Sen sijaan Evansin kuvan, vaikka se on aiheeltaan ja käyttöyhteydeltään samankaltainen kuin Langen kuva, kirjoittajat toteavat olevan vähemmän – jos lainkaan – melodramaattinen. Bourke-Whiten kuvan Jussim ja Lindquist-Cock puolestaan lukevat täysin eri tavalla. Suurten koneiden jättämät kyntöjäljet eivät enää merkitse uhkaa pienviljelijöille, vaan ne ovat mahdollisuus ja kansakunnan voiman symboli.⁷⁷

Valokuvaajan valinnat kuvaa valmistettaessa riippuvat viime kädessä hänen suhteestaan aiheeseensa, tässä tapauksessa maisemaan. Edellisessä esimerkissä suhde kaikilla kolmella kuvaajalla on, paitsi esteettinen, myös poliittinen, joskin eri tavoin painottunut. Kun pelto kuvataan talostaan ajetun vuokraviljelijän näkökulmasta, kuva näyttää erilaiselta kuin kuvattaessa yläperspektiivistä peltojen – ja kansakunnan – suuruutta korostaen. Valokuvaajan erilainen suhde maisemaan luo erilaisia maisemakuvia. Toinen kysymys sitten on, kuinka hyvin katsoja pystyy tunnistamaan kuvissa olevat erot ja liittämään niihin halutut merkitykset.

Jussimin ja Lindquist-Cockin tarkastelussa korostuu myös maisemavalokuvan monitulkintaisuus; samaa kuvaa voidaan katsoa erilaisista näkökulmista, jokainen katsoja tulkitsee kuvaa omasta perspektiivistään. Katsojan kokemukset, tiedot, poliittiset näkemykset ynnä muut vaikuttavat siihen, millaisia merkityksiä katsoja valokuvaan liittää. Kuvaajan oma näkökulma kuvaan on väistämättä erilainen kuin katsojan. Kuvaaja oli paikalla ja tuntee ne olosuhteet, jotka kuvaamiseen liittyivät. Katsojalta nämä jäävät saavuttamatta, ellei niitä erikseen kerrota. Toisaalta ei myöskään valokuvaajalla voi olla kaikkea sitä tietoa, minkä katsoja

⁷⁷ Jussim & Lindquist-Cock 1985, 141–145.

kuvaan voi yhdistää. Esimerkiksi kuvaamani maltalaisen temppelin naapurissa asuva henkilö liittää siihen toisenlaisia merkityksiä kuin minä, samoin kohdetta syvällisesti tutkinut arkeologi voi tunnistaa siinä merkityksellisiä yksityiskohtia, joihin en ole kuvatessani kiinnittänyt huomiota (kuva 23, s. 52). Tätä monitulkintaisuutta voidaan pyrkiä rajoittamaan asettamalla kuva yhteyteen toisten kuvien, tekstien sekä muiden sen merkityksiä ohjaavien tekijöiden kanssa.

Rajaus maisemasta

Koska maisemavalokuva on ajallinen ja tilallinen rajaus maisemasta, valokuvaajan tehtävänä on päättää, mitä tuon rajauksen sisään asetetaan ja mitä jätetään ulkopuolelle. Tähän päätökseen vaikuttavat erilaiset näkökulmat ja ideologiat. Niinpä kuvatessani kerroksellista maisemaa toimin tiettyjen esteettisten traditioiden vaikuttamana mutta myös tietoisena maiseman ajallisesta kerrostuneisuudesta ja tämän kerrostuneisuuden sidoksista yhteiskunnalliseen kehitykseen. Tekemäni kuvalliset valinnat ovat seurausta näistä erityisistä tavoista katsoa maisemaa.

Toisaalta näkökulmat ja ideologiat vaikuttavat myös kuvaa katsottaessa. Kuten mitä tahansa valokuvia, myös *Kerrostumia*-sarjan kuviani voidaan tarkastella monista lähtökohdista. Minulle olennaisimpia ovat tutkimukseni keskiössä olevat maiseman, valokuvan ja ajallisuuden teemat ja niiden nivoutuminen toisiinsa, mutta mahdollisia ovat myös muut, minulle jopa täysin vieraat tulkintatavat.

Valokuvallisiin keinoihin ja maisemavalokuvan merkityksiin palaan yksityiskohtaisemmin tutkimukseni myöhemmässä vaiheessa. Seuraavassa luvussa tarkastelen lähemmin näkökulmaa, joka on keskeinen tutkimukseni yhteydessä esittämieni maisemavalokuvien kannalta: maiseman ajallisuutta.

2.4 Maisemaan kerrostunut aika

Valokuvaan maisemaa, jossa esiintyy joko näkyvänä tai kätkeytyneenä esihistoriallisia rakenteita. Kuvieni maisema on ajallisesti kerrostunut, sen kulttuurinen ikä alkaa esihistorian hämäristä ja päättyy, sen osalta, mitä kuvasta voi todeta, valokuvan ottamisen hetkeen. Tämän ajallisen kerrostuneisuuden toivon välittyvän myös kuvien katsojalle.

Valokuva toistaa kohteensa näköisyyden ja mahdollistaa tulkinnat, jotka ovat ainakin jossakin määrin yhteneväisiä kohteesta itsestään tehtävien tulkintojen kanssa. Niinpä päästäkseni käsiksi valokuvieni ajallisiin merkityksiin minun on myös tarkasteltava sitä, millaisia ajallisia tasoja kuvaamaani maisemaan liittyy.

Aika maisemassa

Mittaamme aikaa muutoksen kautta. Muutos toteutuu kellon viisarien liikkeessä, hiekan valumisena tiimalasissa, auringon luoman varjon liikkeenä, digitaalisen osoittimen vaihtumisena merkistä toiseen. Luonnolliset kierrot, vuorokauden- ja vuodenaikojen vaihtuminen ja kuun vaiheet ovat ajanlaskun perusyksiköiden lähtökohtina. Ajan kulumisen näkyy lasten kasvussa, kasvojen uurteiden syvenemisessä, jatkumossa, jossa sukupolvet seuraavat toisiaan.

Valokuva syntyy valonherkkiin hopeakiteisiin tai sähköisiin ilmaisimiin osuvan valon, fotonien virran, vaikutuksesta. Kun riittävän monta fotonia on osunut ilmaisimeen, tapahtuu kemiallinen tai sähköinen reaktio. Ajalla on tässä prosessissa oma osuutensa. Kun kameran suljin avautuu, valo pääsee vaikuttamaan valonherkkään pintaan valotuksen ajan. Valotus kestää useimmiten vain sekunnin murto-osan, mutta on silti ajanjakso, tietty hetki, johon valokuvan näköisyys on sidottu. Valokuva sitoutuu tuohon hetkeen ja kuljettaa sitä mukanaan.

Samalla tavalla maailma sitoutuu hetkiin, ”kerää” niitä itseensä. Näemme ajan kulumisen sängyn alle kerääntyvistä pölypalloista, maalipinnan rapistumisesta, maan pinnalle kertyvistä kuolleista lehdistä, jotka maatuvat ja luovat uutta maata. Näin myös maisema muuttuu ajan kuluessa. Muutos voi olla keräävää, jol-



30. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Nunnavuori, Turku, 2001.*

loin uudet kerrokset kasvavat vanhojen päälle peittäen ne, tai muutos voi kuluttaa ja lopulta tuhota altaan vanhemmat kerrokset. Muutos voi olla luonnon tai ihmisen aikaansaamaa. Myös maisema on aikavalotus, mutta se ei valokuvan lailla jäähmety paikoilleen, vaan jatkaa muuttumista. Arkeologi Jan Magne Gjerde kirjoittaa esihistoriallisen kalliotaiteen ja maiseman suhdetta käsittelevässä väitöskirjassaan: ”Maisemaa luonnehtii luonnon ja kulttuurin vuorovaikutus, mikä pitää sisällään myös omat kokemuksemme siellä elämisestä; näin ollen maisema on muuttuva ja dynaaminen.”⁷⁸

Suomessa maiseman vanhin näkyvä kerrostuma on suurten luonnonhistoriallisten muutosten aikaansaama. Erityisesti viimeisin jääkausi sekä sitä seuranneet maannousu ja vesistöjen muutos vaikuttavat merkittäväällä tavalla Suomen maisemien piirteisiin. Näissä prosesseissa syntyneet fyysisen maiseman rakenteet ja ominaisuudet muodostavat myös ne puitteet, joihin ihmisen toiminta maisemassa asettuu.

Kulttuurisen toiminnan vaikutus maisemaan määrittyy paljolti yhteiskunnan koon ja voimavarojen mukaan. Kivikaudella (8300–1500 eaa.) ihmisen toiminta sopeutui luonnonympäristöön. Maisema oli pääsääntöisesti luonnonmaisema, johon paikoitellen saattoi liittyä merkkejä ihmisen läsnäolosta. Kivikauden loppupuolella pyyntielinkeinojen rinnalla alkoi esiintyä karjanhoitoa ja myös asutus alkoi vakiintua. Kehitys jatkui pronssikaudella (1500–500 eaa.), jolloin maisema muuttui paikoin luonnonmaisemasta viljelyn muokkaamaksi kulttuurimaisemaksi. Näkyville paikoille kootut kiviset hautaröykkiöt kertovat osaltaan kulttuurin suuresta muutoksesta; niiden oli tarkoituskin erottua maisemassa. Ihmisen vaikutus maisemaan muuttui pysyvämmäksi ja näkyvämmäksi.⁷⁹ (Kuva 30.)

Rautakauden (500 eaa.–1150/1300 jaa.) aikana osa asutuksesta kehittyi kyliksi. Asutuksen sijoittumiseen vaikuttivat kulkureitit vesitse ja maitse sekä se,

78 ”Landscape then is characterised by an interaction between nature and culture, which includes our experiences from living within it; hence, the landscape is changing and dynamic.” Gjerde 2010, 85. Suomennos minun.

79 Ks. esim. Tiitinen 1999, 22–23.

että maaperä sopi kevyeen maanviljelyyn. Viljelyalueiden laajentuminen muokkasi maisemaa avoimemmaksi. Keskiajalle (1150/1300–1500 jaa.) tultaessa kyläasutus oli jo vakiintunut osassa Suomea. Viljelymenetelmät kehittyivät ja väestö lisääntyi, jolloin yhä laajempia alueita otettiin viljelyn käyttöön. Sekä maallisen että kirkollisen hallinnon tarpeet ja vakiintuminen johtivat asutuksen keskuspaikkojen kasvuun ja ensimmäisiin kaupunkeihin.⁸⁰

1500-luvulta alkanut elinkeinojen muutos muokkasi maisemaa yhä voimakkaammin. Puuta tarvittiin ruukkien polttoaineeksi, myllyt ottivat voimansa vesistöistä. Teollisuusalueet alkoivat eriytyä viljelyalueista. 1800- ja 1900-luvuilla viljelyn koneellistuminen, teollistuminen ja väestön kasvu saivat ihmiset muuttamaan asutuskeskuksiin ja kaupunkeihin. Luonnonmaisema muuttui viljelyn ja tehostuvan metsätalouden myötä. Kaupungeissa luonnonmaisema peittyi kokonaan tai osittain kaupunkirakentamisen alle.⁸¹

Näkyviä ja näkymättömiä kerroksia

Monin paikoin luonnon tai kulttuurin muovaamat ajalliset rakenteet erottuvat maisemasta ja ovat näköaistin avulla tulkittavissa. Tällaisia ovat esimerkiksi jääkauden maisemaan jättämät geologiset muodostumat tai maan pinnalla erottuvat erilaiset rakenteet, rauniot ja rakennukset. Ruotsissa, Falköpingin kunnan Ekornavallenissa kohtasin maiseman, jossa eriaikaiset rakenteet ovat selvästi nähtävissä. Rinneniityn yläosassa näkymää hallitsee massiivinen röykkiöhauta vanhemmalta pronssikaudelta, alempana niityllä on viisi selkeästi erottuvaa kammiohautaa neoliittiselta kaudelta sekä useita kivilatomuksia ja -kehiä rautakaudelta.⁸² Niittyä reunustavat tiet ja eteläreunan maalaistalo piharakennuksineen ajoittunevat 1800-luvun loppuun tai 1900-luvun alkuun. Ekornavallenin alue on ollut kulttuurisen toiminnan kohteena vähintään 4300 vuotta. (Kuvat 31–42.)

Maantieteilijä Petri Raivo kuvaa maiseman ja historian välistä suhdetta palimpsestiseksi, se on kuin pergamentti, josta vanha kirjoitus on pyyhitty pois uuden alta. Aina vanha teksti ei kuitenkaan ole kadonnut kokonaan, vaan siitä on jotakin havaittavissa ja tulkittavissa.⁸³

Pergamentin vanha teksti saattaa kuitenkin vaatia erityisiä menetelmiä tulakseen havaittavaksi, ja niin myös maiseman kerroksellisuus voi olla katseelta kätkettyä. Esimerkiksi monet esihistorialliset rakenteet vaativat kaivauksia tulakseen esiin myöhempien maakerrostumien alta, tai menneen ajan toiminta on tunnistettavissa vain luonnontieteellisten analyysien avulla. Arkeologiassa kai-

80 Ks. esim. Tiitinen 1999, 23–25.

81 Ks. esim. Tiitinen 1999, 25.

82 Janson & Lundberg 1980, 189.

83 Raivo 1997, 203.



31–36. Ismo Luukkonen,
Ekornavallen, Falköping, Ruotsi, 2008.



37–42. Ismo Luukkonen,
Ekornavallen, Falköping, Ruotsi, 2008.

vauksin eroteltavia kulttuurisia tasoja nimitetään kulttuurikerroksiksi. Kulttuurikerroksia syntyy jatkuvasti, ja nykyaikana niiden synty on usein huomattavan nopeaa. Usein kulttuurikerrokset ovat myös sekoittuneita, mikä tekee niiden tulkinnaista eräänlaista kolmiulotteista palapeliä.⁸⁴

Kerroksellisuus voi olla myös puhtaasti tietoon liittyvää ja käsitteellistä. Tiedämme jotakin tapahtuneen paikalla, mutta tapahtumasta ei ole jäänyt maisemaan mitään näkyviä jälkiä. Käsitteellinen kerrostuneisuuden taso ilmenee esimerkiksi sotien taistelupaikoilla jälkikäteen tehdyissä valokuvausprojekteissa, kuten Signe Branderin kesällä 1907 ottamissa kuvissa Suomen sodan (1808–1809) taistelupaikoista⁸⁵ tai Suomen sisällissotaan (1918) liittyen Pekka Elomaan kuvaamissa hautapaikoissa⁸⁶ ja Ari Saarron tallentamissa murha- ja teloituspaikoissa⁸⁷. Maiseman käsitteellinen kerrostuneisuus on antanut syyn maiseman kuvaamiseen, ja tämä kerrostuneisuus siirtyy myös maisemaa esittäviin valokuviiin – kunhan tieto kuvaamisen motiiveista on saatavilla. Näiden kuvien merkitystä ei voi ymmärtää ilman kuvan ulkopuolelta annettavaa informaatiota.⁸⁸

Kerroksellisen maiseman merkitykset ovat purettavissa. Maiseman historiaa voi lukea maiseman rakenteesta. Tapio Heikkilä kirjoittaa suomalaista kulttuurimaisemaa esitellessään: ”Maisema näyttää nykyhetken, ja samalla siihen on tallennettu pitkä siivu ihmisen ja luonnon historiaa, joka sekin on luettavissa maisemasta.”⁸⁹ Mutta kuten kirjoitettu teksti ei avaudu lukutaidottomalle, ei myöskään maisema puhu, jos sitä ei kykene tulkitsemaan. Johanna Forsius-Nummela liittää vertaukseensa varauksen: ”Maisema on kuin historiallinen arkisto tai elävä historiankirja, josta voimme – jos vain osaamme – lukea kertomusta alueella eläneiden ja elävien ihmisten vaiheista”⁹⁰. Mitä tämä ”osaaminen” on? Se on säilynyttä, muistettua tai muistiin kirjoitettua tietoa sekä tutkimuksen – geologian, biologian, arkeologian ja muiden tieteenalojen – tuottamaa tietoa, jota sovelletaan maiseman tulkintaan.

Usein kerroksellisuuden eri tasot – näkyvä, kätketty ja käsitteellinen – ovat sekoittuneet. Ekornavallenin maiseman visuaalista kerrostuneisuutta syventää tieto arkeologisissa tutkimuksissa paljastuneesta rautakautisesta peltomaasta, joka ei ole ainakaan tottumattomin silmin havaittavissa. Myös ymmärryksemme

84 Suhonen 2009, 134–139.

85 Ks. esim. Lukkarinen 1999, 33–41.

86 Elomaa & Kemppainen 2007.

87 Valokuvanäyttelyssä *Murhan topografia*. Saarto (works & projects / Topography of Murder).

88 Ks. esim. Lukkarinen 1999, 33–34.

89 Heikkilä 2000, 11.

90 Forsius-Nummela 1996, 37.

Ekornavallenin rakenteiden ajoituksesta perustuu arkeologiseen tutkimukseen ja sen kautta syntyneeseen tietoon.

Aivan kuten valokuva usein on verrattavissa muistiin, myös maisema on muistitietoa ylläpitävä – ja luova – tekijä. Kun osoituksena tästä Museoviraston vuonna 2001 julkaisema, Suomen merkittävimpiä muinaisjäännöksiä esittelevä kirja nimettiin *Maiseman muistiksi*. Kirjan esipuheessa todetaan: ”Jokaisella muinaisjäännöksellä, kaikkein vaatimattomimmallakin, on kuitenkin oma merkityksensä kulttuuriympäristön yhtenä elementtinä ja maisemaan jääneenä jälkenä menneiden sukupolvien elämästä ja toiminnasta. Nämä jäljet muodostavat ’maiseman muistin’, johon tuhansien vuosien kuluessa kirjautuneet tapahtumat ovat tutkimuksen keinoin tunnistettavissa ja ajoitettavissa.”⁹¹ Muinaisjäännöksissä ja niiden ympäristöissä on säilyssä tietoa, joka on jälkipolvien tulkittavissa. Kulttuurimaisemaa voidaan pitää valokuvan lailla jälkenä, johon jää merkkejä tekijänsä tai ympäröivän yhteiskunnan asenteista ja arvomaailmasta.⁹²

Muinaisjäännökset maisemassa ja ajassa

Kiinteät muinaisjäännökset ovat osa maiseman muutosta – maiseman vanhin kulttuurinen kerros. Aikoinaan ne on rakennettu täyttämään yhteisön tarpeita asuin- tai hautapaikkoina, pyhäkköinä, puolustusvarustuksina tai muina kulttuurisina rakenteina. Aikanaan rakennelmat hylättiin, ehkä unohdettiinkin sukupolvien vaihtuessa ja yhteiskunnan muuttuessa. Jäljelle jäi muinaisjäännös, joka olemassaolollaan viittaa menneeseen, alkuperäiseen käyttötarkoitukseensa.

Muinaispaikat ovat erityisiä paikkoja maisemassa. Niihin liittyy erityisiä merkityksiä. Osa niistä pohjaa muinaisjäännöksen alkuperäiseen käyttötarkoitukseen, joka on yleensä arkeologisin tutkimuksin jäljitettävissä. Hauta paljastuu haudaksi sieltä löytyvien jäänteiden kautta, asuinpaikka asuinpaikaksi elämisen jättämien sirpaleiden myötä. Linnavuoren paljastavat turvapaikaksi rinteille koottujen varustusten rippeet. Kalliomaalausten voimme olettaa liittyneen ne luoneen yhteisön uskomuksiin. Tieto kohteiden käytöstä luo niille merkityksiä.

Jotakin on kuitenkin muistitiedon ohennuttua ja katkettua pysyvästi kadonnut. Voimme arvella, että pronssikauden massiivisilla kiviröykkiöillä oli yhteisölleen muitakin merkityksiä kuin toimia vainajien leposijoina. Kalliomaalausten takana oleva uskomusmaailma jää väistämättä hämärään. Emme voi täysin ennal-

91 Purhonen ym. 2001, 5.

92 Arkeologi Leena Lehtinen kirjoittaa maiseman ominaisuuksia listatessaan: ”Maisemassa on näkyvissä eri vuosisatojen työ, joka on yhdessä luonnonolosuhteiden kanssa muokannut nyt näkyvän maiseman. Maiseman ’sielu’ tulee paikalla asuneiden ihmisten elämän ja työnteon jäljistä. Ne selvittämällä saamme selville myös maiseman peruselementit ja sen arvomaailman, jota siinä näkyvät symbolit heijastavat.” Lehtinen 1997, 38.

listaa hautaröykkiöiden ja kalliomaalausten merkitystä tekijöilleen.⁹³ Ajallinen etäisyys ja yhteiskunnan muuttuminen ovat etäännyttäneet meidät esihistoriallisen ihmisen ajatusmaailmasta.

Merkitysten muodostuminen ei myöskään pysähdy siihen, kun muinaisjäännös rakennettiin tai kun se oli käytössä. Alkuperäiset merkitykset ovat vuosisatojen ja -tuhansien aikana muuntuneet tai unohtuneet, ne ovat korvautuneet tai saaneet rinnalleen uusia merkityksiä. Merkitykset eivät ole jähmettyneet aikaansa. Muistitiedon kadottua jälkipolvet ovat luoneet uusia selityksiä omituisille rakenteille. Pronssikautiset hautaröykkiöt nimettiin hiidenkiukaiksi, Pohjanmaan rannikon kivikaudelle ajoittuvat suorakaiteen muotoiset kivirakennelmat jätinkirkoiksi. Laitilan Untamalan pystypaasi on nimetty Kalevan pojan viikatteen tikuksi⁹⁴, Rauman Lapin Sammallahdenmäen nelikulmainen hautaröykkiö Kirkkonlaattiaksi⁹⁵. Kansan suussa syntyneet tarinat luovat paikoille uuden, myyttisen merkityskerroksensa; myyttisen siinä mielessä, että ne rakentavat kertomusta outojen rakennelmien alkuperästä⁹⁶. Nämä merkitykset korostavat kohteiden pitkästä ikää. Pauline von Bonsdorff kirjoittaa Saraakallion kalliomaalauksiin liittyen: ”Mielenkiintoisella tavalla kalliomaalausten alkuperäistä funktiota koskevan tiedon epävarmuus tuntuu vahvistavan niiden antamaa kokemusta korostamalla huiMaavaa ajallista etäisyyttä.”⁹⁷

Myös ympäristö on muuttunut. Suomen rannikkoalueita luonnehtii jääkauden jälkeinen maannousu, joka työntää merta kauemmas. Pronssikauden röykkiöiden merellinen maisema on väistynyt. Lahden paikalla lainehtii viljapello, vaikeamaastoisella mäellä sijaitseva hauta on jäänyt metsän keskelle. Maan kohoaminen vaikuttaa myös sisämaassa, missä vesistöissä tapahtuneet muutokset ovat usein jättäneet kalliomaalaukset ylös kallioseinämiin monen metrin korkeuteen. Muutokset ympäristössä vaikuttavat väistämättä siihen, millaista maisemaa katsoimme, ja kuinka sitä katsomme.

Varsinais-Suomessa rautakautiset paikat ovat usein lähellä nykypäivän toimintoja. Kävelyreitini Aurajoen länsirannalla kulkee Turun Halistenkosken padolta Ohikulkutien sillalle Kaarinan Ravattulassa. Runsaan kolmen kilometrin matkalle mahtuu kymmenkunta rautakautista kuppikiveä tai -kalliota, puolen kymmentä kumpu- tai röykkiöhautaa ja muutamia asuinpaikkoja samoin rauta-

93 Voimme jossakin määrin tehdä päätelmiä ja rekonstruktioita kalliomaalausten tekijöiden maailmankuvasta ja uskomuksista esimerkiksi yhdistämällä arkeologisia ja etnografisia näkökulmia (esim. Lahelma 2008), mutta täydellisen kokonaiskuvan saaminen ei enää ole mahdollista.

94 Purhonen ym. 2001, 50.

95 Purhonen ym. 2001, 79–80.

96 Honkala 2000, 169. Ks. myös alaluku *Myyttinen maisemakuva* (s. 146–148).

97 von Bonsdorff 2011, 18.



43. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliopiiirrospaikka, Nämforsen, Näsåker, Ruotsi, 2000.*

kaudelta sekä Suomen vanhin tunnettu kirkkopaikka hautausmaineen⁹⁸. Vastarannalla kulkee osin vanhaa Härkätietä myötäilevä Valtatie 10 kohti Hämeenlinnaa. Sen vierellä on huoltoasemia, kauppakeskus ja hieman etäämmällä kerrostaloja. Joen ja peltojen yli kulkee voimalinja. Uusien rakenteiden läheisyyden voi nähdä eri tavoin. Nyky-ympäristö voi latistaa muinaisjäännöksen merkitystä, tai muinaisjäännös voi heijastaa tuhatvuotista arvokkuuttaan myös ympäristölle. Kyse on osin siitä, kuinka ympäristö on suunniteltu, osin siitä, millaisella asenteella maisemaa katsotaan.

Ympäristön merkitys muinaispaikan kokemiselle aukeni minulle uudella tavalla, kun kesällä 2000 vierailin ensimmäistä kertaa Nämforsenin kalliopiiroksilla Ruotsin Ångermanlandissa. Keskellä koskea sijaitseville kalliosaarekkeille tehdyt uurrokset ovat saaneet naapurikseen vesivoimalan ja padon. Päivisin vettä juoksutettiin koskeen, jotta paikalla vierailevat turistit voisivat kokea paikan alkuperäisen tunnelman. Illalla pato suljettiin. Maisemaa hallinnut jyly ja kuohu hiljenivät. Hiljalleen vesi lipui pois uomasta ja jätti jälkeensä märät kalliit. Maiseman hiljetessä muuttui kokemus maisemasta ja kalliokuvista. Tuntui, kuin kosken ohella myös kuvat olisivat hiljenneet. Ne vajosivat mykkyyteen ja unohtivat itsensä. (Kuva 43.)

Nyky-yhteiskunta kohtaa muinaisjäännökset

Nyky-yhteiskunnan toiminnat luovat oman lisänsä muinaispaikkojen monitasoiseen merkityskenttään.⁹⁹ Suomessa kaikki muinaisjäännökset ovat lain nojalla rauhoitettuja suojelukohteita, millä on vaikutuksensa myös kaavoitukseen ja maankäyttöön.¹⁰⁰ Joistain muinaispaikoista on luotu nähtävyyksiä ja matkailukohteita, useimmiten pienimuotoisten viitoitusten ja merkittyjen polkujen kautta, mutta joskus paikka voi houkutella suuriakin kävijämääriä. Esimerkiksi Sammallah-

98 Ravattulan Ristimäen kirkonpaikka on ajoitettu 1100-luvun loppuun ja 1200-luvun alkuun. Ruohonen 2013, 27–32.

99 Tiitinen 1999, 44–51.

100 Muinaismuistolaki 295/1963. Ks. myös Purhonen ym. 2001, 8–10; Tiitinen 1999, 21.

denmäen pronssikautinen hauta-alue Raumalla on otettu mukaan Unescon maailmanperintölistalle¹⁰¹, mikä on kasvattanut vierailijoiden määrää. Nähtävyydeksi tai turistikohteeksi rakennettu muinaispaikka vaatii kulkureittejä, parkkipaikoja ja opasteita. Suosittu muinaisjäännös täytyy myös suojata kävijöiden aiheuttamalta kulutukselta, ja joskus se täytyy jollain erityisellä tavalla tehdä paremmin havaittavaksi.¹⁰²

Myöhemmät sukupolvet eivät aina ole kohdelleet muinaisjäännöksiä hellästi. Kiviröykkiöt ovat kiinnostaneet aartenetsijöitä ja rakennusmateriaalina, asuinpaikat ja kalmistot ovat voineet jäädä uudemman asutuksen, hiekkakuoppien tai tielinjausten alle, kalliomaalausten naapuriin on noussut mökki tai useampia.

Nyky-yhteiskunnan suhtautuminen muinaispaikkoihin on kaksijakoinen. Yhtäältä lainsäädäntö takaa muinaisjäännösten koskemattomuuden, toisaalta yhteiskunnan ympäristöön jättämät jäljet ovat suuruusluokaltaan toista kuin vielä vaikkapa sata vuotta sitten, ajatellaan vaikka moottoriteitä ja niiden vaatimia kallioleikkauksia tai koneellista metsätaloutta¹⁰³. Usein vastakkain ovat halu suojata kulttuuriperintöä ja yhteiskunnan tai maanomistajan taloudelliset intressit. Muinaismuistolakia ei aina pystytä soveltamaan esimerkiksi suoja-alueiden osalta niin laajalti, että muinaisjäännös säilyisi omassa rauhassaan. Joskus muut tarpeet arvioidaan niin merkittäviksi, että muinaisjäännös tuhotaan – toki lain mukaan toimittaessa vasta arkeologisten tutkimusten jälkeen.¹⁰⁴ Oman lisänsä tarjoavat tietenkin luvattomat toiminnot, joita muinaisjäännöksiinkin välillä – tahallisesti tai tahattomasti – kohdistuu.

Lakiin kirjatun rauhoituksen lisäksi osa muinaisjäännöksistä on myös aktiivisen hoidon ja kunnostuksen kohteina. Muinaisjäännöksiä on Suomessa hoidettu 1800-luvulta lähtien. Toiminta oli pitkään pienimuotoista ja vapaaehtoistyöhön perustuvaa. Vuonna 1988 Museovirasto aloitti työllisyysvaroin tapahtuvan hoitotyön, ja 1992 Museoviraston arkeologisen osaston yhteyteen perustettiin muinaisjäännösten hoitoyksikkö suunnittelemaan ja ohjaamaan työtä.¹⁰⁵ Vuonna 2011 tehdyn organisaatiomuutoksen myötä yksikön tehtävät siirtyivät Kulttuuriympäristön suojelu -osastolle. Vuonna 2016 Museovirasto kuitenkin lakkautti säästösyistä muinaisjäännöksiä hoitavan yksikkönsä. Tilalle etsitään vapaaehtoisia, joita Museovirasto neuvoa ja valvoo.¹⁰⁶

101 Ks. esim. Purhonen ym. 2001, 79–80.

102 Tiitinen 1999, 49–51.

103 Metsätalouden maisemaan jättämistä jäljistä ks. Kovalainen & Seppo 2009.

104 Muinaismuistolaki 295/1963.

105 Tiitinen 1999, 9.

106 Repo 2017. Muinaisjäännösten hoidossakin suojelun taso on riippuvainen yhteiskunnan resurssien käyttöä ohjaavista asenteista.

Pyrkimys palauttaa ja ylläpitää muinaisjäännöksen alkuperäinen ulkoasu on hankala toteuttaa. Ajan kuluttamien rakenteiden äärellä meiltä usein puuttuu tarkka tieto siitä, miltä ne alun perin ovat näyttäneet. Emme myöskään voi palauttaa alkuperäistä maisemaa. Maankohoamisen aiheuttamat muutokset entisten rantojen maisemassa ovat pysyviä. Myös ilmasto on muuttunut vuosisatojen aikana ja vaikuttanut esimerkiksi kasvillisuuteen. Kuusi on levinnyt metsiimme vasta kivikauden lopulla, pitäisikö siis kuuset poistaa kampakeraamiseen kulttuuriin liittyvien kalliomaalausten lähistöltä? Myös ihmisen toiminnan jäljet ovat kovin erinäköisiä kuin menneinä vuosisatoina. Onko virhe, että kivisen kaskirai-vion sijaan kuppikiven vierellä onkin tasainen traktoripelto?

Ajallisesti kerrostuneen kohteen entisöijä on aina vaikean kysymyksen edessä: mikä on se alkuperäinen, johon entistettyä verrataan? Museoviraston muinaisjäännösten hoitoyksikön tavoitteet muuttuivat ja täsmentyivät ensimmäisten toimintavuosien aikana. Alkuvaiheessa pyrittiin saamaan muinaisjäännös paremmin esiin ja pitämään se näkyvillä esimerkiksi poistamalla kasvillisuutta tietyin väliajoin. Kunnostus rajoittui itse kohteeseen ja sen välittömään ympäristöön. Vähitellen muinaisjäännöksen ympäristö otettiin laajemmin hoidon kohteeksi. Nähtiin, että paitsi näkyvät rakenteet, myös maisemallinen kokonaisuus on olennainen. Muinaispaikasta pyrittiin luomaan ehyt ja esteettinen kokonaisuus. 1990-luvun lopusta alkaen työssä on korostettu muinaisjäännöksen ja sen ympäristön vuorovaikutusta. Kunnostus on laajentunut ympäristön eri-ikäisiin kulttuurisiin kerrostumiin. Hoitotyön tarkoituksena onkin tuoda esiin kohteen ajallinen kerroksellisuus. Kyse ei ole maiseman palauttamisesta ja säilömisestä johonkin tiettyyn aikaan. Muinaiskohteen ajallinen jänne ei rajoitu esihistoriaan vaan ylittää nykypäivään saakka.¹⁰⁷ Muinaistakin maisemaa tarkastellaan nykyhetkestä käsin. Tätä en pääse pakoon valokuvatessanikaan. Kuvaamisen hetki on aina nyt, vaikka kohteen juuret uppoaisivat tuhansien vuosien taakse.

Maisemasta valokuvaksi

Maisemavalokuva toistaa joitakin maiseman ominaisuuksia. Nämä ominaisuudet välittyvät valokuvan näköisyydessä. Niinpä maisemassa näkyvä kerroksellisuus voi siirtyä valokuvaan ja olla tulkittavissa siitä yhtä lailla kuin suoraan maisemasta. Kuvat muinaisjäännöksistä kertovat samaa tarinaa kuin itse muinaisjäännöksetkin, mutta suppeammin. Valokuvasta emme voi (yleensä) tarkastella kohdetta eri puolilta, puhumattakaan siitä, että valokuvaan fyysisesti kaivautumalla saavuttaisimme kohteesta sellaista tietoa, joka ei pelkästään katsomalla ole tavoitettavissa.

107 Tiitinen 1999, 7–11.

Maisemasta esimerkiksi arkeologisten kaivausten avulla saatava tieto voi kuitenkin vaikuttaa siihen, kuinka muinaiskohteesta otettua valokuvaa katsotaan ja mitä siinä nähdään. Tämä vaatii sitä, että katsoja tunnistaa kohteen ja osaa liittää sen laajempaan kontekstiin, tai että kuvan yhteydessä annetaan tietoa, joka johdattaa katsojan tietynlaiseen tulkintaan. Aikaan viittaavien kohteiden näkyminen kuvissa, kuvien esittäminen muiden kuvien ja tekstien yhteydessä sekä kuvalliset ratkaisut – esimerkiksi kuvan rajausta – voivat johdattaa katsojaa ajallisiin tulkintoihin. Seuraavassa luvussa tarkastelen esimerkkitapausten kautta sitä, kuinka maiseman ajallisuus valokuvista välittyy.

2.5 Maiseman aika valokuvissa

Muinaisjäännöksiä on kuvattu valokuvan varhaisimmista ajoista saakka. Puheessaan Ranskan Tiedeakatemialle vuonna 1839 Pariisin Observatorion johtaja Dominique Francois Arago esitteli valokuvauksen hyödyntämisen mahdollisuuksia eri tieteenaloilla. Tällä hän pyrki vakuuttamaan päättäjät uuden menetelmän eduista. Yhtenä esimerkkinä Arago mainitsi Egyptin muinaisten rakennelmien pintoja peittävien hieroglyfien kopioinnin.¹⁰⁸ Jo samana syksynä pariisilainen optikko N. P. Lerebours antoi matkailijoille tehtäväksi kuvata nähtävyyksiä Välimeren alueella ja Euroopan kaupungeissa. Uteliaisuus ja kiinnostus nähdä kaukaisten maiden ihmeet sekä Raamatusta ja historiasta tutut paikat omin silmin oli Lereboursin toiminnan kaupallisena lähtökohtana. Tosin varhaisten daguerrotyyppien kopiointi sellaisenaan ei onnistunut, vaan kuvat julkistettiin valokuvien pohjalta tehtyinä graafisina painokuvina.¹⁰⁹ Valokuvan avulla yleisölle tarjottiin näkymä toiseen paikkaan ja toiseen aikaan.

Francis Frithin kerroksellinen maisema

Englantilainen Francis Frith kuvasi 1850-luvun lopussa maisemia Egyptissä ja Lähi-Idässä. Alkuperäisvedoksin kuvitetut korkeatasoiset kirjat ja laajalle levinneet stereokuvaparit takasivat Frithille aikalaisten kunnioituksen merkittävänä matkakuvaaajana.¹¹⁰ Frithin kuvat näyttävät pyramidit, hiekkaan hautautuneen sfinksin ja raunioituneet temppelit Niilin rannoilla siinä tilassa, jossa tutkijat ne kohtasivat. Muinaisten temppelien geometrinen järjestys lomittui ajan aiheuttamaan epäjärjestykseen.

Frithin kuvat ovat realistisia ja toteavia. Tarkoituksena tuntuu olleen avata ikkuna eksoottisiin kaukomaihin, näyttää paikkoja, joihin muutoin olisi vaikea päästä. Niitä voi hyvin pitää esimerkkeinä *topografisesta* maisemavalokuvauk-

108 Arago 1984, 19.

109 Newhall 1988, 27; Starl 1998, 47.

110 Van Haaften 1980, vii.



44. Francis Frith,
The Pyramids at Dahshur, 1856–1859.

sesta.¹¹¹ Erityisen osuvasti vertaus ikkunaan toteutuu stereokuvien äärellä. Stereokuvan kolmiulotteinen illuusio luo oman pienoismaailmaansa, jota tarkastelee yksityiskohtaisemmin kuin kaksiulotteista kuvaa.¹¹² Erkki Huhtamo tuo stereovalokuvien yhteydessä esille käsitteen *virtuaalimatkailu*.¹¹³ Huhtamo nostaa esiin 1800-luvun tekstejä, joissa kaunein sanankääntein todetaan stereokuvien katselun vastaavuus matkailuun.¹¹⁴ Samalla tavalla kuin Frithin aikalaiset matkailivat stereokuvien luomassa illuusiassa, minä kuljen virtuaalisesti ympäri maailmaa karttaohjelmistoon liitetyn näkymäpalvelun (esimerkiksi *Google Street View*) viemänä.

Frithin kuvissa toteutuu paikan suhteen tapahtuvan illuusion lisäksi myös monitasoinen ajallinen illuusio. Katsoessani kuvaa tiedän sen esittävän hetkeä noin 160 vuotta sitten, mutta samalla katson maisemaa, jonka kulttuurinen aikajänne on 5000 vuotta¹¹⁵. Pyramidi tai temppelin raunio viittaa aikaan, jolloin se on rakennettu. Vaikka näen kuvissa hahmoja, joiden asut ja varusteet viittaavat 1800-luvun puoliväliin, itse rauniot vievät paljon kauemmas. Tämä lienee ollut Frithin aikalaistarkastajille olennaisin aikataso. Ei se, miltä rakennukset näyttävät nyt, vaan se, mitä ne olivat ennen raunioitumistaan, kukoistuksensa päivinä. Vastaavasti Ville Lukkarinen toteaa Signe Branderin Suomen sodan taistelupaikkoja esittelevistä kuvista: ”Kuviin on pysäytetty nyt melkein sadan vuoden takainen hetki, mutta sitä meidän ei ole ilmeisestikään tarkoitus katsoa, vaan sen lävitse vielä sata vuotta kauemmaksi.”¹¹⁶

Valokuvatessaan Egyptin muinaisia raunioita Frith oli kuitenkin oman aikansa armoilla. Petri Raivon mukaan ”[m]onumentit ja muistomerkit sijaitse-

111 Van Haaften 1980, vii.

112 Luukkonen 2016, 85.

113 Huhtamo 1996, 151.

114 Huhtamo 1996, 156–159.

115 Vastaavasti Roland Barthes kirjoittaa August Salzmannin vuonna 1850 Jerusalemin lähellä ottamasta kuvasta: ”[M]utta kolme ajanjaksoa saa pääni pyörälle: minun nykyisyyteni, Jeesuksen aikakausi ja lopuksi valokuvaajan oma aika”. Barthes 1985, 97.

116 Lukkarinen 1999, 34.



45. Francis Frith,
The Great Pyramid and the Sphinx, 1856–1859.

vat ajallisesti muistetuissa tai kuvitelluissa menneisyydessä, mutta sijainnillisesti nykyisessä maisemassa¹¹⁷. Riippumatta siitä, kuinka vanhoja maisemassa olevat rakenteet ovat, maisema elää tätä hetkeä, ja sitä tarkkaillaan (ja valokuvataan) tässä hetkessä.

Valokuva jää hetkensä vangiksi. Se kyllä näyttää maisemassa olevat ajalliset kerrokset, mutta ei kykene pyyhkimään uudempia kerroksia pois. Amenemhet III:n tiilistä koottu pyramidi on murentunut ja menettänyt geometrisen muotonsa. (kuva 44). Thebassa Ramses II:n yhdestä kivistä veistetty 900 tonnin painoinen patsas on romahtanut ja sen palaset ovat levinneet pitkin temppelin pihaa¹¹⁸. Abu Simbelin temppelin julkisivun patsaisiin ja rakenteisiin on egyptiläisten hieroglyfien lomaan raaputettu tekstejä länsimaisin kirjaimin¹¹⁹. Ajan jäljet rakennelmissa ja myöhempien kulttuurien merkit estävät yrityksen palata kuvien kautta muinaiseen Egyptiin.

En myöskään voi nähdä Frithin kuvia näkyminä nykypäivän Egyptistä. Pyramidit, rauniot ja moskeijat ovat toki nykypäivää siinä missä liikenneuhkat, loistohotellit ja ostoskeskukset, mutta niiden ympäristö on muuttunut 160 vuoden aikana. Kuvaamisen jälkeen syntyneet kerrokset eivät Frithin kuvissa näy, mutta ne vaikuttavat siihen, millä tavalla katsomme kuvia nyt. Se, että kuvista puuttuvat tämän päivän rakenteet, vakuuttaa katsojan siitä, että kuvaamisen hetki on menneisyydessä.

En ole vielä käynyt Egyptissä, mutta olen nähnyt sieltä lukemattomia kuvia. Kun vertaan Frithin kuvia Gizan pyramideista¹²⁰ (kuva 45) Juha Suonpään kuvaan samasta paikasta (kuva 46), ero on huikea. Frithin mustavalkoisissa kuvissa pyramidit kohoavat hiekkaerämaasta. Kuvissa on muutamia oletettavasti paikallisia ihmisiä aaseineen. Sfinksi on kaulaansa myöten hiekassa. Suonpään värillisessä

117 Raivo 1997, 204.

118 Frith 1980, plate 30: *Thebes: the Fallen Colossus at the Ramasseum*.

119 Frith 1980, plate 51: *The Facade of the Great Temple at Abu Simbel*, plate 52: *Abu Simbel: the Entrance*, plate 53: *Abu Simbel: Colossal Figure*.

120 Frith 1980, plate 11: *The Pyramids of Giza*, plate 12: *The Great Pyramid and the Sphinx*, plate 13: *Rock Tombs and the Pyramid of Khafra*.



46. Juha Suonpää,
Giza Pyramids, Cairo, Egypt, 2006.

panoraamassa pyramidit hallitsevat horisonttia, mutta etualalle on viritetty laaja katsomo muovituoleista. Sfinksi ympäröivine rakenteineen on kaivettu esiin. Länsimmaisesti pukeutuneita ihmisiä kulkee satapäisenä jonona suurta pyramidia kohden. Oikealla on busseja ja kuorma-auto. Pyramidin eteen on pystytetty futuristinen rakennelma.

Jos Frithin kuvien maisema voi vielä tuottaa kalpean illuusion faaraoiden ajasta, Suonpään kuvassa viimeinenkin mahdollisuus on menetetty. Frithin maiseman ajalliset tasot painottuvat vielä muinaiseen. Suonpäällä muinainen on vain yksi taso muiden joukossa. Nykypäivän rakenteet maisemassa nousevat haastamaan muinaiset monumentit. Syntyy ajallinen jännite.

Kyse on myös siitä, mihin kuvaaja kameroineen asettuu ja kuinka hän rajaa kuvansa. Suonpää on tarkoituksellisesti hakenut näkymiä, joissa nykypäivä tunkeutuu kuvaan. Moni muu kuvaaja pyrkii jättämään nämä merkit pois kuva-alalta ja siten korostamaan maiseman vanhempia kerrostumia. Esimerkiksi Timo Miettisen ja Heikki Willamon Suomen esihistoriallisia kalliomaalauksia käsittelevässä kirjassa *Pyhät kuvat kalliassa* viitteet nykypäivään on pyritty pyyhkimään pois joko rajaamalla ne pois kuvista tai muutoin poistamalla. Tavoitteena on esittää maisema enemmän maalausten tekoaikaan viittaavana.¹²¹

Aulangon kerroksellisuus kuvissa

Taneli Eskolan kaksiosaisessa väitöstutkimuksessa kerroksellisen maiseman kuvasto on kahdenlaisen tarkastelun kohteena. Tutkimuksen kirjallinen osuus analysoi Aulangon kansallismaiseman historiallista kuvastoa ja siinä tapahtuneita muutoksia. Tutkimuksen kuvallisen osuuden, kuvateos *Kuva-Aulangon* Eskola määrittelee ”rekonstruktion kuvastoksi”, joka on tulkinta paitsi Aulangon maisemasta, myös käsitellystä historiallisesta kuvastosta, ja niiden kautta nousevasta ”Aulangon ilmapiiristä”.¹²²

121 Miettinen & Willamo 2007, 6.

122 Eskola 1997b, 103.



47. Taneli Eskola,
Lippu tornin huipulla, 1997.

Eskolan tekstissä käsitellään toistuvasti sitä, miten menneet aikakaudet heijastuvat Aulangon maisemaan. Puistossa on nähtävissä eri aikaan sijoittuvia rakenteita, ajallisia kerrostumia. Menneiden sukupolvien Aulanko on luettavissa itse puistosta siinä missä vanhoista Aulangolla kuvatuista valokuvistakin. Nykyinen kulttuurimaisema on yksi historiallinen kerrostuma muiden joukossa.¹²³ Eskola määrittelee itse puiston näyttävätyvän ”aikakoneena, joka houkuttelee eri elämästasoja yhdistelevään käsittelytapaan.”¹²⁴ Eskola näkee tässä yhteyden valokuvaan, joka myös eräässä mielessä perustuu aikakoneen idealle.¹²⁵

Kuva-Aulangon valokuvat ovat suorassa suhteessa Eskolan tutkimuksen historialliseen kuvastoon. Kuvatessaan Aulangon maisemaa hän on tietoinen paikan kuvallisesta historiasta ja antaa sen näkyä kuvissaan. Eskolan näkemys Aulangosta on vahvasti sidoksissa siihen, kuinka Aulankoa on aikaisemmin kuvattu. Hän ei niinkään jatka siitä, mihin historiallinen kuvasto päättyy, vaan toistaa ja kierättää kuvastoa ja kuva-aiheita. Niinpä kuvateosta selatessa tuntuu, että kuvista on pyritty peittämään kaikki mahdolliset viitteet kuvausajankohtaan 1990-luvulle.¹²⁶ Puiston nykyaikaiset rakenteet on rajattu kuva-alan ulkopuolelle. Eskola itse perustelee rajaamista Aulanko-kuvien perinteellä, jossa vähemmän edustavat asiat jätetään näyttämättä¹²⁷, mutta nämä väheksytyt kohteet ovat usein myös

123 Tapio Heikkilä kirjoittaa: ”Eskola näyttää korostavan menneen ajan merkitystä nykyisen kulttuurimaiseman taustalla, maiseman historiaa ja sen kulttuurihistoriallisia kerroksia.” Heikkilä 2007b, 76.

124 Eskola 1997b, 103.

125 ”Niin valokuvauksen kuin puistojenkin pohjaideat voidaan palauttaa aikakoneeseen, matkaan ajassa ja paikassa.” Eskola 1997a, 8. Ks. myös Eskola 1999, 102–103.

126 Elina Heikka kirjoittaa poleemisessa kommenttipuheenvuorossaan Kuva-lehdessä: ”Vaikka valokuvaaja itse tähdentää, ettei hänen rekonstruktionsa ole mihinkään tiettyyn ajankohtaan sidottu selväksi käy, että nykyajan kanssa kuvastolla ei ole mitään tekemistä.” Heikka 1998a, 8.

127 ”Aulanko-kuvien perinteeseen on kuulunut näkökulman valinta ja tiettyjen asioiden rajaaminen pois näkyvistä. Missä ovat huoltorakennukset, työntekijät, köyhä rahvas, rähjäisyys?” Eskola 1997a, 58.



48. Taneli Eskola,
Metsälammen visakoivu, 1995.

niitä, joista kuvaamisen ajankohta olisi nähtävissä. Lipputangon töhryt (kuva 47) ovat poikkeus tarkoin valikoidussa kuvastossa.

Kuva-Aulangon epookin rakentumisessa on merkityksellistä, mitä on valittu kuvattavaksi, mutta yhtä lailla on tärkeää, mitkä asiat kuvastosta puuttuvat.¹²⁸ Katsojalle pois rajatut asiat konkretisoituvat lähinnä silloin, kun kuvattu kohde on muutoin tuttu. Ensimmäistä omaa Aulanko-kokemustani kesäkuussa 2001 hallitsi hoidetun puistometsän halki kulkeva asfaltoitu tie. Eskolan kuvastossa tie näkyy lähinnä viitteellisesti kahdessa kuvassa¹²⁹.

Rajauksen merkitys paljastuu myös kuvissa, joissa esiintyy kulkuvälineitä. Aulangon rantoja seilaa *m/s Tampere* vuodelta 1957, taivaalla kiitävä rautalintu *OH-CSC* on Cessna 195C vuodelta 1953, polkupyörä ja sukset ovat myös 1950- tai 60-luvun mallia, ja talvimaisemassa kuljetaan hevosen vetämässä reessä. Autot, mopot, moottorikelkat ja traktorit on rajattu pois teoksen kuvastosta, vaikka niitäkin Aulangolla varmasti liikkuu.

Tietynlainen rajausta Eskolan kuvastossa on myös kuvien mustavalkoisuus, väri-informaation rajaaminen pois kuvastosta. Eskola ei työn tekstiosiossa juuri-kaan pohdi kuviensa mustavalkoisuutta.¹³⁰ Taitavasti työstyetty mustavalkoisuus kuitenkin viittaa historialliseen materiaaliin ja osaltaan sitoo Eskolan kuvat taustalla olevaan kuva-aineistoon.

Eskola kertoo rajaukseen liittyvistä valinnoistaan avoimesti tutkimuksen kirjallisessa osiossa¹³¹, mutta toinen keskeinen tapa rakentaa kuvien epookkia jää katsojan löydettäväksi. Se, että osa kuvaustilanteista on järjestetty ja hienovaraisesti lavastettu, on kuitenkin tarkkaan kuvat katsovalle selvää, siihen viittaavat niin

128 Taneli Eskolan sanoin: ”Samalla kun olen kuvannut jotain, olen jättänyt jotain kuvaa-matta.” Eskola 1997b, 103.

129 Eskola 1997a, 15 ja 87.

130 Ks. esim. Eskola 1997b, 15.

131 Eskola 1997b, 103–105.

samojen henkilöiden toistuminen kuvissa kuin se, kuinka he kuvaan asettuvat. Henkilöiden vaatetus ja toistuvasti esillä olevat valokuva-apparaatit eivät edusta tyypillistä 1990-luvun tyyliä, vaan ovat pikemminkin ajoitettavissa 1950-luvulle.¹³² (Kuva 48.)

”Rekonstruktion kuvastona”¹³³ lavastetut kuvat asettuvat jatkumoon Eskolan esittelemän historiallisen kuvaston kanssa. Ne toistavat vanhojen Aulanko-kuvien asetelmia, joissa ihminen katsoo maisemaa tai tarkkailee sitä teknisen välineen läpi. Kuvia verrattaessa ajan kulku kuitenkin ilmenee esimerkiksi siinä, että vaikka vanhojen kuvien henki on usein moderni tai kiinni ajassaan, Eskolan tulokinnassa tunnelma on kääntynyt pikemminkin vanhahtavaksi.

Rajaaminen ja lavastaminen toimivat Eskolan luomassa kuvastossa toisiaan täydentävinä tekijöinä. Yhtäältä rajaamalla ei-toivottuja asioita pois kuvasta ja toisaalta tuomalla kuvaan jotakin lisää Eskola pyrkii korostamaan menneiden aikakausien asemaa Aulangon maisemassa. Kuvissa korostuu puisto visuaalisena museona, aikakausien säilönä, joka on eristetty nykyajan ilmiöistä ja vaikutteista. Syntynyt kuvasto ei ole autenttinen 1990-luvun Aulangon kuvaus, vaan rekonstruktio sanan täydessä merkityksessä.

Eskola luo kuvateoksessaan viittaussuhteen aikaan, joka on eri kuin kuvaamisen tai kuvien katsomisen aika. Vaikka kuvaushetket ovat faktisesti hetkiä 1990-luvulla, kuviin on kerrostunut viitteitä paljon pidemmältä aikajänteeltä. Osin sen takia, mitä kuvatusta puistosta on rajattu mukaan, osin siksi, että Eskola on tietoisesti tuonut menneeseen aikaan viittaavia kulttuurisia elementtejä kuviinsa.

Kuvallisilla valinnoilla on suuri merkitys siihen, kuinka kuvia tai kuvasarjaa katsotaan ja millaisia merkityksiä niihin liitetään. Eskolan taitavasti rakentama Kuva-Aulanko osoittaa tämän konkreettisesti.

Kerrostumia-sarjan kuvallisia valintoja

Kun 2000-luvun alussa otin tavoitteekseni kuvata maiseman ajallista kerroksellisuutta, minäkin olin kuvallisten valintojen edessä. Lähtökohtani oli esittää kuvissa tämän päivän maisemassa esiintyviä esihistoriallisia rakenteita – sekä maastossa erottuvia ja näkyviä kohteita, kuten hautaröykkiöitä, kalliomaalauksia tai linnavuoria, että maastoon kätkeytyviä kohteita, kuten kivikautisia asuinpaikkoja, jotka ovat visuaalisesti huomaamattomia tai näkymättömiä, mutta kuitenkin arkeologi-

132 Heikka 1998a, 8; Saarto 2000, 35. Valokuvien lavastaminen ja tilanteiden järjestäminen ovat jossakin määrin ongelmallisia tai ainakin epämääräisiä ilmaisuja. Missä vaiheessa kuvaajan puuttuminen tapahtumiin muuttaa tilanteen lavastetuksi? Onko jo kuvaajan saapuminen paikalle tilanteen järjestämistä? Tässä yhteydessä tarkoitan lavastamisella sitä, että kuvaaja tuo kuva-alalle jotakin sellaista, mitä siellä ei muutoin olisi. Tähän liittyy myös se, että henkilöt ovat pukeutuneet tietyn tyyliin vaatteisiin ja varusteisiin kuvaustilannetta varten sekä ylipäättään tietoinen asettuminen kuvattavaksi.

133 Eskola 1997b, 103.

sin menetelmin todennettavissa. Pyrin esittämään maiseman pitkällä aikavälillä tapahtuneiden kulttuuristen toimintojen kohteena ja siten johdattamaan katsojan pohtimaan ajallisia kysymyksiä suhteessa maisemaan ja kulttuuriin.

Vaikka jokaisessa *Kerrostumia*-sarjan kuvassani esiintyy esihistoriallinen kiinteä muinaisjäänös, en kuvatessani halunnut erityisesti korostaa maiseman esihistoriallisia rakenteita tai eristää kohdetta tämän päivän maisemasta. Hain eriaikaisten kerrostumien kohtaamisia ja törmäyksiä, mutta kuvissa pyrin eriaikaisten rakenteiden samanarvoisuuteen, enemmän toteavaan kuin dramatisoivaan visuaalisuuteen. Tässä mielessä pyrkimyksenäni oli ikkunamainen ja neutraali valokuva. Kuvalliset vaikutteeni tulivat topografisen maisemavalokuvauksen suunnalta ja yhdistyvät arkeologian tuottamaan tietoon maiseman rakenteesta.

Ikkunankaltaisuus ja neutraalius tarkoittavat tässä yhteydessä syväterävää ja tarkkaa kuvaa, jossa on laaja sävyala sekä neutraali värimailma ja jonka esittämä näkymä ainakin nopeasti katsottaessa on paljolti näköhavaintoa vastaava. Kohteet esiintyvät kuvissa osana ympäristöään. Näkökulma on suora, horisontti on yleensä kuvan keskivaiheilla. Mahdollisuuksien mukaan pyrin kuvaamaan ylhäältä, jotta kohteen paikka maisemassa avautuisi selkeämmin, mutta suurin osa kuvista on kuvattu aikuisen ihmisen katseen korkeudelta.

Estelle Jussimin ja Elizabeth Lindquist-Cockin mukaan sommittelultaan konstailematon, valoisa ja terävä valokuva vaikuttaa informatiivisemmalta kuin ”taiteellisesti” sommiteltu, hämärä ja epäterävä. Tämä liittyy tieteen objektiivisena ja täsmällisenä pidettyyn tapaan tarkastella tosiasioita. Tarkassa toistossaan valokuva on lähempänä tieteellistä havainnointia kuin mikään muu visuaalisen kuvaamisen tapa.¹³⁴ Nämä kuvalliset ratkaisut kuuluivat keinoihini pyrkiessäni esittämään maiseman kerroksellisuutta valokuvin. Kuvani ovat siinä suhteessa ”totuudenmukaisia”, että ne pyrkivät esittämään asioita, jotka ovat olemassa jo kuvan kohteena olevassa maisemassa.

Neutraalius on *Kerrostumia*-sarjan kuvissani kuitenkin sikäli näennäistä, että minulla oli syy kuvien toteavaan luonteeseen. Halusin esittää esihistorialliset kerrostumat tunnistettavassa arkisessa ympäristössä esiintyvinä kohteina, en ympäristöstä eristettyinä ”nähtävyyksinä”, vaan osana jokapäiväistä maisemaa. Näkökulmassani esihistoriallinen muinaisjäänös luo arkisenkin oloiselle paikalle erityisluonteen ja -merkityksen. Se vain täytyy tunnistaa. Tahdoin kuvillani antaa mallin katsoa maisemaa toisin ja osoittaa sen ajallisen ja kulttuurisen kerrostuneisuuden. Kuvallisten vihjeiden ohella tämä tapahtui siten, että asetin kuvat kontekstiin, jossa tarjosin ajallisuutta kuvien relevantiksi tulkinnaksi.

134 Jussim & Lindquist-Cock 1985, 53–55.

Teksti Kerrostumia-sarjan merkitysten avaajana

Yksi tapa luoda valokuvalle konteksti on liittää sen yhteyteen kirjallista materiaalia: nimiä, kuvatekstejä, johdantoja, esseitä ja niin edelleen. Oma lähtökohtani on ollut, että kuva ja teksti kertovat asioista omilla tavoillaan, ja niiden vahvuudet viestijöinä ovat erilaiset. Näyttelyissä esittämissäni töissä painotus on ollut kuvissa, jolloin tekstin rooli on ollut avata taustoja ja lähtökohtia, niitä kuitenkin puhki selittämättä. Luotan siihen, että katsoja pystyy – kenties pienellä tekstimuo-toisella tönäisyllä – löytämään kuvista merkityksiä, jotka ovat lähellä omia ajatuk-siani. Tekstin tehtävä on siis ohjata katsojaa minun näkökulmastani oikeaan suun-taan, helpottaa minulle olennaisten merkitysten löytämistä, mutta ei purkaa niitä auki.¹³⁵ Kuvien merkitykset ovat minulle kysymysten kaltaisia ja avoimia. Ne eivät ole tekstillä purettavissa, ja jos olisivat, teksti tekisi kuvista tarpeettomia.

Kerrostumia-näyttelyn yhteydessä esitin kahdenlaisia tekstejä: teosten nimet sekä esittelytekstin. Kuvien nimet olivat saatavilla paperiarkilla, numeroituna vas-taamaan seinällä olevia teosnumeroita. Nimeäminen oli luonteeltaan toteavaa. Määrittelin ja ajoitin lyhyesti kuvassa olevan muinaiskohteen, nimesin sen koh-teesta mahdollisesti käytettävän erisnimen sekä paikan mukaan ja liitin mukaan kuvausvuoden sekä näyttelykuvan tekniset tiedot. Lähtökohta oli siis informatii-vinen, nimetä ja määritellä kuvassa oleva kohde.¹³⁶ Erityisesti silloin, kun kuvassa esiintyvä esihistoriallinen kohde on piilossa, joko maan pinnan tai kasvillisuuden peittämä tai vain merkintä muinaisjäännösrekisterissä, tieto maiseman kerrok-sellisuudesta välittyy katsojalle ensisijaisesti kuvan nimeämisen kautta. Samalla kuitenkin pyrin nimeämällä johdattamaan tietynlaiseen katsomiseen, ikään kuin etsimään kuvasta siihen – enemmän tai vähemmän – piilotetun kohteen. Halu-sin siis kuvia katsottavan ensisijaisesti kuvina muinaisjäännöksistä maisemassa, kuin ne olisivat läpinäkyviä ikkunoita todelliseen maisemaan, enkä esimerkiksi värisommitelmina tai poeettisina tulkintoina.

Lyhyen esseen muotoon kirjoitettu esittelyteksti (ks. s. 34) avasi katsojalle ajatuksiani kuvaustyöstä sekä kerroksellisen maiseman käsitteestä. Myös esittely-teksti oli näyttelytilassa saatavana paperiarkille tulostettuna. Tekstin avulla pyrin johdattelemaan katsojia katsomaan kuvia tietyin reunaehdoin. Kirjoitin enemmän maisemasta ja vähemmän kuvista. Tekstissä korostin lähtökohtana olevaa mais-e-maa, en omia kuvallisia ratkaisujani. Nostin esiin maiseman kulttuurisen iän ja yhteiskunnallisten toimintojen vaikutuksen maisemaan. Halusin tekstin avulla houkutella katsojia katsomaan tarkemmin ja pohtimaan näkemäänsä, niin että

135 Harri Pälviranta kuvaa vastaavalla tavalla näyttelyidensä yhteydessä esillä olevia ”A note from the author” -tekstejä. Pälviranta 2012, 131.

136 Merja Saloa lainaten tekstiratkaisuni voi kuvata ”dokumentaatiostrategiaksi, koska se varustaa kuvat lähdetiedoilla, ajoittaa ja sijoittaa ne paikkaan sekä kuvailee lyhyesti nii-den asiasisällön”. Salo 2000, 123.



49. Petri Nuutinen, 61° N, 24°30' E.

kaksiulotteiset kuvat saisivat syvyyttä niihin sisältyvästä ajallisesta perspektiivistä.

Kerrostumia-näyttelyyn liittynyt strategiani oli siis esittää kuvissa muinaisjäännöksiä nykymaisemassa niitä erityisesti korostamatta ja toisaalta tekstin kautta nostaa esiin maisemaan liittyviä ajallisia kerrostumia – kuvissa todeta ja tekstissä osoittaa. Mihin tällä pyrin, oli näyttelyn tekemisen aikaan ehkä itsellenikin jossakin määrin epäselvää, se kiteytyi vasta seuraavaa näyttelykokonaisuutta suunnitellessani. Helsingin Sanomien arviossa Jukka Yli-Lassila kirjoitti: ”Kuvaan todennetun aineksen lopullisen merkityksen pohtiminen jää katsojalle. Mikä maisemassa on arvokasta, mikä tärkeää? Jokainen mieltää sen eri tavalla.”¹³⁷ Ehkä kuvien neutraalius jätti kertomatta sen, mitä tekstissä yritin tuoda esiin: maiseman ajallisuus on tärkeää.

Neutraali kuva

Edellä mainitsin pyrkinееni *Kerrostumia*-sarjan kuvien yhteydessä neutraaliin valokuvaan. Neutraalius on subjektiivisia valintoja edellyttävän välineen kohdalla kuitenkin aina suhteellista. Petri Nuutisen *Paikkoja*-teoksessa lähtökohtana oli pyrkimys mahdollisimman neutraaliin ympäristön kuvaamiseen. Kuvauksia varten oli laadittu tarkka metodi, jossa karttakoordinaattien määräämistä pisteistä kuvattiin pääilmansuuntien osoittamiin suuntiin.¹³⁸ Metodin avulla pyrittiin karsimaan subjektin merkitys kuvan rakentumisessa, ”eroon henkilökohtaisista mielityksistä sekä perinteisestä kauniin ja romanttisen maiseman estetiikasta”¹³⁹. (Kuva 49.)

Kuinka pitkälle Nuutinen pyrkimyksessään neutraaliuteen lopulta pääsi? Perustellusti voidaan väittää, että Nuutisen metodissa yksittäiset kuvat ovat irti tekijänsä esteettisistä valinnoista kuvauspaikan ja -suunnan suhteen. Sen sijaan kuvausajan valintaan Nuutinen ei teoksen yhteydessä anna mitään kuvaajasta riip-

137 Yli-Lassila 2007.

138 Teoksen 30 kuvauspistettä määriytyivät 1:200 000 kartan koordinaattiviivojen leikkauksista silloisen Hämeen läänin alueella. Nuutinen & Seppänen 1993, VII.

139 Nuutinen & Seppänen 1993, VII.

pumattomia perusteluja. Kuvia katsoessa kiinnittää kuitenkin huomiota siihen, että kaikki kuvat on otettu päivällä. Tämä on kuvien ilmiasuun suuresti vaikuttava tekijä. Oletan kuitenkin, että syynä on se, että kuvamateriaalista on haluttu valaistuksen kannalta yhdenmukainen ja vertailtava. Pyrkimys neutraaliuteen onkin ymmärrettävä tässä tapauksessa ennemmin ”tieteellisenä vertailtavuutena” kuin ”satunnaisuutena”¹⁴⁰.

Pääosin kuvauksen yhdenmukaisuus pätee myös kuvien rajaukseen – kuvattaessa on käytetty aina samaa kameraa ja objektiivia. Kuitenkin esimerkiksi horisontin sijainti kuvissa vaihtelee ja on tietyissä kuvissa selkeä esteettinen valinta¹⁴¹. Samankaltainen lipsahdus subjektiivisen ja esteettisen valinnan suuntaan tapahtuu, kun terävyysalue rajoittuu poikkeuksellisesti etualan pihlajantaimeen¹⁴². Esteettisiä ansioita kuvista löytää myös Tapio Heikkilä, joka kuvailee Nuutisen kuvia ”hyvinkin hallituiksi” ja ”nautittaviksi sekä visuaalisesti että ajatuksellisesti”¹⁴³.

Muutamista poikkeuksista huolimatta Nuutisen valinnat yksittäisten kuvien suhteen kuitenkin tukevat esitettyä pyrkimystä neutraaliuteen – siinä mielessä, että ne ovat keskenään tasalaatuisia ja vertailtavia. Kokonaan toinen kysymys on, kuinka neutraali ja henkilökohtaisista mieltymyksistä vapaa teos kokonaisuutena on. Tapio Heikkilä korostaa sitä, että *Paikkoja*-teoksen kuvauskohteiden valinta on tehty tietoisesti ja ”kuvaamisen tavoite on ollut ennalta määriteltä”¹⁴⁴. Voidaan myös kysyä millaisiin esteettisiin päämääriin liittyvät esimerkiksi tekniset valinnat kuvien mustavalkoisuuden, sävyalan, tarkkuuden ja terävyyden sekä teoksen muodon suhteen? Ja millaista näkemystä ja asennetta maisemaan teos jo lähtökohdaltaan välittää?

Nuutisen *Paikkoja*-teos on kiehtovalla tavalla ristiriitainen. Pyrkimys on neutraaliin, tekijänsä subjektiivisista mieltymyksistä irtautuvaan kuvastoon, mutta kuitenkin kokonaisuus on subjektiivinen ja esittää tekijänsä tarkkaan rakentaman ja vahvasti esteettisen kokonaisuuden.¹⁴⁵ Juuri ristiriitaisuutensa takia *Paikko-*

140 Mikäli Nuutisen tavoitteeseen – mahdollisimman neutraaliin ympäristön kuvaamiseen – olisi pyrkinyt satunnaisuuden kautta, olisi menetelmänä voinut olla esimerkiksi arpoa kuvauspisteet, -suunnat ja -ajankohdat. En kuitenkaan väitä, että lopputulos satunnaisuuden kautta olisi yhtään neutraalimpi kuin tieteellisen vertailtavuuden kautta.

141 Valtaosassa kuvasarjoista horisontti on jokseenkin kuvan keskellä, mutta esimerkiksi sarjan 61° N, 24° E kuvissa horisontti on sijoitettu kuvan yläosaan ja sarjan 61°30' N, 23° E kuvissa kuvan alaosaan. Nuutinen & Seppänen 1993.

142 62° N, 24°30' E. Nuutinen & Seppänen 1993.

143 Heikkilä 2007b, 77.

144 Heikkilä 2007b, 77.

145 Harri Laakso kirjoittaa: ”Nuutisen kuvissa tapahtuu ehkä selkeimmin erottelu valokuvaukseen liittyvän kameran objektiivisuuden myytin ja luovuusmyytin välillä.” Laakso 2003, 315–316.

ja-teos onkin mielestäni yksi tärkeimmistä suomalaista maisemaa käsittelevistä valokuvateoksista. Se osoittaa, että vaikka voimme pyrkiä valokuvalla kohti neutraalia ilmaisua, täydellinen neutraalius on mahdoton tavoite. Valokuvaamiseen liittyy aina valintoja, jotka määrittävät kuvan ulkoasua ja sen kautta kuvan herättämiä merkityksiä. Se missä vaiheessa valinnat tehdään, ei vähennä niiden merkitystä.

Sama neutraalin valokuvaamisen mahdottomuus liittyy myös omaan työskentelyyni *Kerrostumia*-sarjan parissa. Vaikka kuvat ilmiasultaan pyrkivät neutraaliuteen, olen valinnut kuvattavat kohteet, kuvauskulmat ja kuvien esteettisen ilmeen tarkoituksellisesti. Näillä valinnoillani olen ”koodannut” kuvat, liittänyt niihin tulkinnan, jonka toivon jollain tasolla tavoittavan myös kuvien katsojan.¹⁴⁶

Vertailu ajan ilmaisijana

Tapio Heikkilä käytti Nuutisen *Paikkoja*-sarjaa lähtökohtanaan kehittäessään *Visuaalista maisemaseurantaa*¹⁴⁷, valokuvapohjaista menetelmää maiseman muutosten seurantaan. Tässä menetelmässä oli tavoitteena nimenomaan eri aikoina otettujen valokuvien vertailtavuus.¹⁴⁸ Heikkilän tavoitteena oli luoda luotettava dokumentointimenetelmä ympäristöhallinnon tarpeisiin, mutta hän ei kiellä kuvien mahdollisuuksia myös esteettisten elämysten lähteenä.¹⁴⁹

Heikkilän menetelmä perustuu eri aikoina otettuihin kuvapareihin tai -sarjoihin, joita rinnakkain tarkastellen on helppo huomata kuvauskohteessa tapahtunut visuaalinen muutos. Menetelmällä sinällään on pitkä historia. Eräänä esikuvana Heikkilä esittelee Mark Klettin johtaman *The Rephotographic Survey* -projektin.¹⁵⁰ Vuosina 1977–1979 kuvatussa ja 1984 kirjana julkaistussa projektissa valokuvattiin uudelleen 1860- ja 1870-luvuilla Yhdysvaltojen länsi- ja lounaisosia kartoittaneiden tutkimusretkikuntakuvaajien kuvaamia kohteita. Projektin kuvasto perustuu tarkalleen samalta paikalta kuvattuihin kuvapareihin, joiden välille muodostuu yli sadan vuoden aikajänne.¹⁵¹ Työtä jatkettiin vielä pari vuosikymmentä myöhemmin nimellä *Third Views, Second Sights*.¹⁵² Vastaavia projekteja on tehty muuallakin. Esimerkiksi Kari Ennola on vuosina 1997–2007 kuvannut

146 Roland Barthesia mukaillen kuviin konnotatiivinen sanoma kietoutuu denotatiiviseen. Barthes 1984, 124–125 ja 132–133.

147 Heikkilä 2007a, 2007b.

148 Heikkilä 2007b, 17–19.

149 Heikkilä 2007b, 10–12, 162.

150 Heikkilä 2007b, 104–105.

151 Klett ym. 1984.

152 Tässä vaiheessa paikkoja dokumentoitiin mustavalkovalokuvien lisäksi esimerkiksi videolla sekä äänitallenteilla. Myös uuden digitaalisen tekniikan antamat mahdollisuudet otettiin käyttöön, ja projektille perustettiin kertyvää kuvamateriaalia esittelevät nettisivut. Klett ym. 2004, 5, 10–12.



50. Oiva Hakala ja Martina Motzbäuchel / Visuaalinen maisemaseuranta, *Ilomantsi P9N* 26.7.2000 ja 13.7.2005.

uudelleen I. K. Inhan sata vuotta aiemmin Suomessa, Venäjällä ja Keski-Euroopassa ikuistamia maisemia. Kokonaisuuteen kuuluu yli kuusi sataa kuvaparia.¹⁵³ Omassa työssään Heikkilä kehittää uudelleenkuvaamisen menetelmää systematisoimalla kuvauksia ja pohtii esimerkiksi kertyvän valtavan kuvamateriaalin arkistointiin liittyviä ongelmia.

Kuvaparien vertailussa aika on keskeinen tulkinnan elementti. Se korostuu entisestään, kun kuvien muut kuin kuvausajankohdasta johtuvat erot pyritään pitämään mahdollisimman pieninä. Heikkilä onkin kehittänyt systemaattisen menetelmän, jossa kuvaukset toteutetaan uudelleen samanlaisella teknisellä varustuksella, tarkalleen samalla paikalla ja rajauksella, mielellään mahdollisimman yhteneväisissä olosuhteissa.¹⁵⁴ Kuvaussuunniksi kussakin kuvauspisteessä on määritelty pääilmansuunnat Petri Nuutisen antaman mallin mukaisesti.¹⁵⁵ Pyrkimyksenä on ”saada tieteellisessä mielessä objektiivista aineistoa”¹⁵⁶, josta häiriötekijät on suodatettu pois. Tärkeä ominaisuus ”tieteelliselle objektiivisuudelle” on vertailukelpoisuus valitun muuttujan, tässä tapauksessa ajan, suhteen.

Vuosina 1996–2005 toteutettu visuaalinen maisemaseuranta oli ryhmätyötä. Tapio Heikkilä suunnitteli ja kehitti menetelmää. Kuvaajina toimivat Heikkilän lisäksi Oiva Hakala ja Martina Motzbäuchel.¹⁵⁷ Alkuvaiheen kokeilujen jälkeen kuvatyypiksi vakiintui Hasselblad XPan -kameralla kuvattu panoraama¹⁵⁸, mikä horisontaalisen kuvamuotonsa myötä tuntuukin luontevalta valinnalta laajo-

153 Projektin pdf-esite löytyy Ennolan verkkosivuilta. Ennola 2007.

154 Heikkilä 2007b, 152–153.

155 Heikkilä 2007b, 17, 122.

156 Heikkilä 2007b, 96.

157 Lisäksi Tuula Vehanen ja Motzbäuchel vastasivat kuvien vedostuksesta. Alkuvaiheessa Raija Hietala-Koivu ohjasi hanketta. Heikkilä 2007b, 16–20.

158 Heikkilä 2007b, 129–133.



51. Sune Jonsson, Gräsmys,
29 juli 1974 & 30 december 1974.

jen maisemien kuvaamiseen. Vuosien 2000 ja 2005 kuvausten julkaistut kuvaparit ovat hyvin yhteneväisiä ja esittävät maisemassa tapahtuneita muutoksia varsin vastaansanomattomasti. Heikkilän biologin katse poimii kuvista tarkkoja huomioita niittyjen ja peltojen muutoksista. Pusikoiden kasvu ja metsän hakkuut osuvat maallikonkin silmiin, mutta koskettavimpia ovat kuvaparit, jotka tuovat tapahtuman maisemaan: puuttuva postilaatikko (kuva 50), ajan myötä yhä enemmän kalistuva kilometripylväs¹⁵⁹ ja pellolta kadonnut lato¹⁶⁰.

Heikkilän sanoin valokuva ”sitoo maisemasta tehtävät havainnot kuvanot-tohetkeen”¹⁶¹. Kun kuvia on kaksi, vertailu kahden hetken välillä luo aikajänteen. Kuvaparin eroavaisuudet – muutokset näkymässä – toimivat ajan indikaattoreina. Jos maisema olisi molemmissa kuvissa täsmälleen sama, heräisi väistämättä kysymys siitä, onko aika kuvien välillä lainkaan kulunut. Pienikin muutos ilmaisee ajan todella vierineen. Kahden kuvatun hetken välissä kulunut aika jännittää myös ajan ennen ja jälkeen kuvausten. On kiehtovaa jatkaa ajatusleikillä ja pohtia, mitä maisemalle on tapahtunut viimeisten kuvien ottamisen jälkeen. Visuaalinen maisemanseuranta tuntuu projektilta, jolla ei ole päätepistettä. Maisema muuttuu jatkossakin.

Visuaalisen maisemaseurannan rinnalla on kiinnostavaa tarkastella Sune Jonssonin kirjaa *Jordabok* (1976), jossa myös seurataan valokuvien maalaismaisen muutosta. Kirja koostuu vuosina 1971–1975 Ruotsissa Västerbottenin alueella kuvatuista sarjoista, joissa esitetään sama paikka muutaman kuukauden välein. Toisin kuin Heikkilän menetelmässä, jossa pyritään kuvien vastaavuuteen vuodenajan, valaistuksen ja säätilan suhteen¹⁶², Jonssonin kuvissa korostuu erityisesti vuodenaikojen vaihtelu. Maisema ja sen rakenteet näyttävät erilaisilta kevät- tai kesäaasuissaan, puhumattakaan talvesta, jolloin lumi peittää maaston yksityiskoh-

159 Kuvat vuosilta 1996 ja 2000 (kuvaaja Oiva Hakala) sekä 2005 (Martina Motzbäuchel). Heikkilä 2007a, 62–63.

160 Kuvat vuosilta 2000 (kuvaaja Oiva Hakala) ja 2005 (Martina Motzbäuchel). Heikkilä 2007a, 58–59.

161 Heikkilä 2007b, 78.

162 Heikkilä 2007a, 16.



52. Milton Rogovin. Teoksesta *Triptychs*, 1973, 1985, 1992.

dat ja suurikokoiset elementit – esimerkiksi puut, rakennukset ja sähköpylväät – korostuvat.¹⁶³ (Kuva 51.)

Toinen merkillepantava ero Heikkilän ja Jonssonin teosten välillä on siinä, että kun Heikkilän menetelmässä katselupiste ja kuvan rajausta ovat aina täsmällisesti samat, Jonssonin kirjassa molempien suhteen sallitaan vaihtelua. Tämä ei kuitenkaan vähennä rinnakkaisten kuvien vertailtavuutta. Paikat ovat edelleen tunnistettavissa samoiksi ja muutokset erottuvat suhteessa maiseman pysyviin rakenteisiin. Se, mitä vaihtelu minulle tuo lisää, on voimistunut kuvaajan läsnäolo. Kamera ei ole vain ollut paikalla, vaan kuvaaja on liikkunut maisemassa ja hakenut sopivaa asemaa. Ajallisen muutoksen lisäksi kuvissa näkyy muutos paikan suhteen. Kuvaajan merkitystä korostaa myös kuvien jyrkkä mustavalkoinen ilmiä, joka näyttyytän tämän päivän katsojalle erityisenä visuaalisena ratkaisuna¹⁶⁴.

Kuvaparien kautta tapahtuva vertailu ajan ilmaisijana on helppo siirtää maiseman tarkkailusta myös muunlaisiin kohteisiin, ja näin on usein tehtykin. Kukapa ei olisi vertaillut lasten muuttumista luokkakuvissa heidän siirtyessään luokalta toiselle tai omien kasvojen muuttumista passin vaihtuessa.

Ikääntymiseen liittyvän muutoksen esittäminen on ollut myös valokuvaajien kiinnostuksen kohteena. Esimerkiksi Milton Rogovin teoksessa *Triptychs*¹⁶⁵ Buffalon Lower West Siden asukkaat poseeraavat kolmella vuosikymmenellä. Rogovin on pyytänyt samat perheet kameransa eteen kolmeen otteeseen. Kahdenkymmenen vuoden aikana lapset ovat kasvaneet nuoriksi aikuisiksi, uusi sukupolvi on syntynyt, keski-ikäiset ikääntyneet vanhuuden kynnykselle, muutamat eivät enää ole mukana myöhemmissä kuvissa. Rogovin yksinkertaiseen seurantaan perustuvat kuvat tuottavat voimakkaan tunteen ajan kulkemisesta ja sukupolvien kierrosta. (Kuva 52.)

Wilma Hurskaisen teoksessa *Kasvu*¹⁶⁶ lähtökohtana ovat perheen isän albumiin kuvaamat neljän tyttären ryhmäkuvat, joille Hurskainen – itse yksi tyt-

163 Ks. esim. Jonsson 1976, 70–77.

164 Kuvien ilmiä on sinänsä tyypillinen julkaisuajankohtaan nähden, mutta visuaalisen kulttuurin muutos on vaikuttanut siihen, kuinka kuvia katsotaan.

165 Teos on kuvattu vuosina 1972–1992. Rogovin 1994.

166 Hurskainen 2008.



53. Vilma Hurskainen.
Teoksesta *Kasvu*, 2008.

täristä – on parikymmentä vuotta myöhemmin järjestänyt ja kuvannut parit. Kuvissa nyt nuoriksi aikuisiksi kasvaneet tyttäret poseeraavat vanhoista kuvista mallia hakien, asennot, ilmeet, kuvauspaikat ja jopa vaatetus on pyritty rakentamaan alkuperäisten kuvien kaltaisiksi. Hurskaisen strategiassa vertailuun yhdistyykin uusien kuvien lavastus. Systemaattisuus, joka maiseman kohdalla tuottaa tunteen objektiivisuudesta, tuo ryhmäkuviin lämmintä huumoria, joka johdattaa pehmeästi teoksesta välittyvään ajan kulumisen vääjäämättömyyteen. (Kuva 53.)

Systemaattisesti tuotetut kuvaparit tuovat *vertailun* korostetusti ja lähes väistämättä keskeiseksi valokuvan tulkinnan kannalta. Kuvissa tapahtuva muutos on merkki jostakin. Esittelemissäni tapauksissa keskeinen muuttuva tekijä on aika, jonka kuluessa kuvissa näkyvät muutokset tapahtuvat¹⁶⁷. Muutosten toteamisen jälkeen katsoja voi lähteä pohtimaan niiden syitä ja tapahtumien ketjua. Vaikka yksittäisen valokuvan mahdollisuus kertoa tarinaa on hyvin rajallinen¹⁶⁸, kuvapari tai -sarja avaa mahdollisuuden tarinaan jo aivan eri tavalla. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen Duane Michalsin valokuvasarjat, ”sekvenssit” kertovat tarinoita sarjakuvan tavoin¹⁶⁹.

Yksi paikka, monta aikaa

Mark Klett korosti *Third Views* -projektin yhteydessä ajan merkitystä maisemavalokuvissa: ”Useimmat ihmiset olettavat, että maisemavalokuvat käsittelevät kiviä tai puita tai tilaa, mutta minä uskon, että niiden todellinen merkitys liittyy perus-

167 Aika ei ole ainoa mahdollinen muuttuja kuvapareissa. Esimerkiksi Tapio Heikkilän moottoritien rakentamista esittävässä kuvissa muutoksena voidaan pitää myös rakentamista, ei aikaa sinänsä (vaikka rakentaminen on aikaan sidottu tapahtuma). Vertailun voi viritellä myös muiden kuin ajallisten seikkojen välille. Berndt ja Hilla Becher virittivät tunneissa typologioissaan vertailun esimerkiksi erilaisten vesitornien tai teollisuusrakennusten kesken, ja loivat niistä laajoja tyypikkuvastoja.

168 ”On luontevaa ajatella, että valokuvan kerronnallinen ketju voi täydentyä vain mikäli saamme sen itsensä ulkopuolista informaatiota, joka antaa vihjeitä tapahtumista ennen tai jälkeen valotuksen.” Seppänen 2001, 102.

169 Ks. esim. Michals 1990.



54. Mark Klett & Byron Wolfe,
Rock formations on the road to Lee's Ferry,
Arizona, 2008.

tavanlaatuisen yhteytemme paikkaan, toisiimme, ja mikä tärkeintä, aikaan.”¹⁷⁰ Klett korostaa sitä, että maisemavalokuvat ovat ajallisia – silloinkin kun ne vaikuttavat ajattomilta. Jokaisen kuvan hetki on ainutlaatuinen, eikä sitä voi samanlaisena toistaa.¹⁷¹

The Rephotographic Survey ja *Third Views* -projektien jälkeen Klett jatkoi edelleen Lounais-Yhdysvaltojen maiseman ja sen ajallisuuden parissa. Kurinalaisista kuvapareista hän kuitenkin siirtyi toisenlaiseen ilmaisuun. Yhdessä Byron Wolfen kanssa toteutetussa teoksessa *Reconstructing the View*¹⁷² retkikuntakuvaajien, muiden tunnettujen maisemavalokuvaajien sekä tuntemattomien stereo- ja postikorttikuvaajien kuvaama materiaali Grand Canyonilta yhdistyy myöhemmin kuvattuihin maisemapanoraamoihin. Valokuvien sijaan muutamien kuvien lähtökohtana on vanha piirros tai grafiikan vedos. Teoksen kuvat on toteutettu eri tavoin, mutta useimmiten lähtökohta on samankaltainen kuin aiemmissa uudelleenkuvausprojekteissa. Tekijät ovat tarkoin määrittäneet kohdan, josta alkuperäinen kuva on otettu, ja kuvanneet näkymän uudelleen. Uutta ja vanhaa kuvaa ei kuitenkaan nyt esitetä rinnakkain, vaan Klettin ja Wolfen kuvaaman maisemapanoraaman päälle on liitetty alkuperäinen kuva (tai päinvastoin). Maiseman yksityiskohdat siirtyvät uudesta vanhaan kuvaan lähes saumattomasti. Vanha kuva erottuu uudesta mustavalkoisuutensa, sävy maailmansa tai reunojensa takia. Ajallinen vertailu toteutuu näissä kuvissa toisella tavalla. Koska vanhempi näkymä peittää osan uudesta panoraamasta, kuvista ei voi vertailla samoja yksityiskohtia ja niiden muuttumista, vaan vertailu tapahtuu vierekkäisten yksityiskohtien sekä kuvien ilmiasun kautta.

Kuvassa *Rock formations on the road to Lee's Ferry, Arizona* (2008) lähtökohtana on William Bellin mustavalkoinen maisemakuva Coloradojoen pohjoispuolelta vuodelta 1872. Klett ja Wolfe etsivät maastosta tarkan kohdan, josta kuva oli 136 vuotta aiemmin otettu. Sen löydettyään he huomasivat, että myös toinen

170 ”Most people assume that landscape photographs are about rocks or trees or space, but I believe their real meaning concerns our essential connection to place, to each other, and, most important, to time.” Klett ym. 2004, 1. Suomeksi minun.

171 Klett ym. 2004, 3.

172 Klett & Wolfe 2012.



55. Mark Klett & Byron Wolfe, *Panorama from Hopi Point*, 2007.

Bellin kuva oli otettu samalta jalustansijalta, kameraa oli vain käännetty oikealle ja hieman alas. Klettin ja Wolfen uusi, värillinen kuva kattaa alkuperäisiä kuvia laajemman näkymän.¹⁷³ (Kuva 54.) Bellin kuvat on liitetty uuteen kuvaan osaksi yhtenäistä kuvapintaa. Vanhat kuvat peittävät osan uudesta. Karusta maaperästä kohoavat jylhät kivimuodostumat. Maisema on pysynyt lähes muuttumattomana, mutta uuden kuvan värillisyyden tuo sen selkeästi tähän aikaan. Suurin muutos itse maisemassa on kuvan poikki kulkeva asfaltoitu maantie. Tarkkaan rakennettu kuva liittyy kaksi aikatasoa yhteen kiehtovalla ja ajatuksia herättävällä tavalla. Mitä tiedämme tapahtumista tällä paikalla ennen ja tulevaisuudessa?

Panorama from Hopi Point (2007) on rakennettu vastaavalla tavalla. Lähtökohtana on Ansel Adamsin kuva Grand Canyonista vuodelta 1941. Klett ja Wolfe määrittivät jälleen tarkan kuvauspisteen ja kuvasivat paikan uudelleen. Tällä kertaa he jatkoivat näkymää Adamsin alkuperäisestä kuvasta vasemmalle ja kuvasivat kahden päivän aikana kuuden kuvan panoraamasarjan. Lopullisen panoraaman uudet kuvat on kaikki otettu eri aikaan vuorokaudesta. Valaistuksen ja säätilan muutokset tekevät jokaisesta kuvasta omanlaisensa. Sarja kattaa 180° näkymän seitsemänä eriaikaisena palasena.¹⁷⁴ (Kuva 55.)

Kuten *The Rephotographic Survey* -projektissa tai visuaalisessa maisemaseurannassa myös *Reconstructing the View* -teoksessa kuvien ajallisuus välittyy ensisijaisesti vertailun kautta. Kuvien kokoaminen eriaikaisista osista korostaa ajan tunnetta ja virittää aikajänteen kahden tapahtuman, kahden valokuvan välille.

Vertailu ajan esiintuomisen strategiana ei kuitenkaan vaadi kuvaparien tai kuvan eriaikaisten osien käyttöä. Myös yksittäinen kuva voi tarjota mahdollisuuden ajan kokemiseen vertailun kautta. Edellytyksenä on tällöin, että vertailtavat asiat löytyvät jo kuvauksen kohteesta. Omissa kuvissani esihistorialliset kohteet vertautuvat samassa maisemassa näkyviin uudempiin rakenteisiin, tai maisemassa pysyvät elementit vertautuvat hetkellisiin tapahtumiin. Kuvassa *Kivikautinen kammiohauta, Fastarp, Halmstad, Ruotsi* (2004) vertailu tapahtuu ennen

173 Senf 2012, 21. Klettin ja Wolfen verkkosivuilla on kuvan syntyä esittelevä video. Klett & Wolfe (Rock Formations on the road to Lee's Ferry / a brief video).

174 Klettin ja Wolfen verkkosivuilla on kuvan syntyä esittelevä video. Klett & Wolfe. (*Panorama from Hopi Point* / a brief video).



56. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kammiohauta,
Fastarp, Halmstad, Ruotsi, 2004.

kaikkea kivisen haudan ja asfalttitietä kiitävän auton välillä, mutta myös kuvaa kehystävä vanha tammi sekä kauempana maisemassa näkyvät rakennukset luovat näkymään omat aikatasonsa. (Kuva 56.)

Ajallisuuden monet muodot

Käsitlemissäni esimerkkitaupauksissa ajallisuus tuodaan nähtäväksi eri tavoin. Francis Frithillä viittaus aikaan liittyy ennen kaikkea kuvattujen kohteiden, muinaisten rakennelmien ikään. Kuvat toistavat maisemassa jo olevia ajallisia kerrostumia. Toisaalta Frithin kuvia tarkastellessa ajallisuus tulee mukaan tulkintaan myös kuvaushetken ja tämän päivän välisenä erona. Taneli Eskolan Aulanko-kuvissa ajallisuus perustuu rajaamalla ja lavastamalla luotuihin, tiettyyn epookkiin viittaaviin näköisyyksiin. Eskolan kuvissa ajallisuus on, ainakin osittain, valokuvaajan kuviin luoma tulkinta, joka kuvien visuaalisen ilmeen kautta välittyy myös katsojalle. Tapio Heikkilän sekä Mark Klettin ja kumppaneiden uudelleenkuvausprojekteissa ajallisuus virittyy kuvaparien vertailussa. Heikkilällä ajallinen jänne on lyhyt, ja kuvat ovat visuaalisesti toistensa kaltaisia, jolloin ajallisuus välittyy pitkälti kuvien esittämän maiseman muutoksissa. *The Rephotographic Survey* -projektissa aikajänne on pidempi, ja kuvien ero näkyy paitsi maiseman muutoksissa, myös itse kuvien ulkoasussa. Tämä korostuu *Reconstructing the View* -teoksessa, jossa vanhan ja uuden kuvan ero näkyy myös esimerkiksi mustavalkoisen vaihtumisessa värilliseen, maisemassa olevien ihmisten pukeutumisessa sekä piirroskuvien tai postikorttien vertautumisessa valokuvaan.

3 Valokuva maisemasta

3.1 Valokuva ja näkyvä todellisuus

Kuvatessani maisemaa ja sen ajallista kerrostuneisuutta olen tekemisissä fyysisen ja näkyvän todellisuuden kanssa. Maisema ja siinä esiintyvät kulttuuriset rakenteet ovat olemassa, olen paikalla tai en. Tullessani paikalle reagoin maisemaan, tarkkailen ja valokuvaan sitä. Maiseman ja syntyvien kuvien välillä on suhde. Vaikka maisema on yleensä olemassa ilman valokuvia, maisemavalokuvia ei ole ilman maisemaa.

Pyrkiessäni selvittämään, kuinka aika esiintyy valokuvissa, joudun palaamaan kysymykseen, millainen on valokuvan ja todellisuuden välinen suhde. Tätä suhdetta tarkastelen kahden näkökulman kautta. Katson valokuvaa sekä todellisuuden jälkeenä että sen kuvallisena tulkintana. Nämä kaksi tarkastelutapaa suhtautuvat valokuvaan eri tavoin, mutta myös kietoutuvat toisiinsa. Kysymys valokuvan ja todellisuuden suhteesta johtaa pohtimaan myös valokuvan merkityksiä ja niiden muodostumista.

Valokuva todellisuuden jälkeenä

Valokuvalla ajatellaan olevan erityinen suhde todellisuuteen, usein niin, että suhde on kiinteämpi kuin millään muulla visuaalisen kuvaamisen muodolla. Kameran ajatellaan peilaavan tai jäljentävän todellisuutta sellaisenaan.¹⁷⁵ Valokuvan vertaaminen peiliin tai ikkunaan on ollut yleistä aina valokuvan varhaisimmista ilmenismuodoista saakka. Valokuva on nähty yhtäpitävänä ei vain näköhavainnon vaan jopa itse todellisuuden kanssa. Valokuvateoriassa tätä erityissuhdetta kuvataan usein indeksisyyden käsitteen kautta.¹⁷⁶ Indeksisyys valokuvan yhteydessä

175 Esimerkiksi Andre Bazin kirjoittaa: "Valokuvan ansioksi koituu esineen todellisuuden siirtyminen jäljennökseen." Bazin 1983, 183.

176 Ks. esim. Seppänen 2002, 178–179; Bate 2009, 36–37; Price 2009, 74. Myös Laakso 2003, 95–99; Seppänen 2014, 96.

on kiistelty käsite, joka kuitenkin esitetystä ja perustellusta kritiikistä huolimatta palaa jatkuvasti takaisin keskusteluun¹⁷⁷.

Indeksin käsitteen lähtökohtana on amerikkalaisen filosofin Charles Sanders Peircen semioottinen merkkimalli. Peircen mukaan merkki on triadinen suhde merkin itsensä (*representamen*), merkin viittaaman kohteen (*object*) sekä tulkitsemisen, merkin mieleen aiheuttaman vaikutuksen (*interpretant*), välillä. Yksi osa tätä laajempaa merkkimallia on ikoni, indeksi, symboli -jako, joka kuvaa merkin (*representamen*) ja kohteen (*object*) välistä suhdetta.¹⁷⁸

Indeksisyyteen pohjaavan tulkinnan mukaan valokuva ei ole pelkästään kohteensa näköiskappale (ikoninen suhde), vaan myös kohteen jättämä jälki (indeksinen suhde) vastaavalla tavalla kuin luodinreikä on laukauksen jälki. Kohteen ja valokuvan välillä on syy-seuraussuhde. Kuvan piirtävän valon kautta valokuvalla on siis kausaalinen yhteys näkyvään todellisuuteen.¹⁷⁹

Janne Seppänen hahmottelee todellisuuden ja valokuvan fyysistä yhteyttä kirjassaan *Levoton valokuva*. Seppänen esittelee käsitteen *materiaalinen ydin*. Se on kameran sisälle valotuksen hetkellä syntynyt jälki, joka yhdistää kaikkia valokuvia.¹⁸⁰ Materiaalinen ydin palautuu tapahtumaan, jossa fotonit reagoivat valonherkän pinnan materian kanssa – on tämä pinta sitten kemiallisesti tai fotosähköisesti herkkä.¹⁸¹ Seppäsen mukaan ”indeksisyys on prosessi, jonka tuloksena materiaalinen ydin syntyy”.¹⁸² Seppänen siis näkee indeksisyyden toteutuvan valokuvassa konkreettisenä jälkenä, jonka fotonit jättävät valonherkkään pintaan. Jos valon lähde on myös kuvattu kohde, fotonit ovat yhtä kohteensa kanssa ja jälki suoran kosketuksen tuottama. Ja silloinkin, kun fotonit ovat heijastuneet kohteesta, kosketus tapahtuu fotonien välittämänä.¹⁸³

Valokuva todellisuuden jättämänä jälkenä esiintyy myös muilla kirjoittajilla. Susan Sontag kirjoittaa: ”[...] valokuva ei ole vain kuva (kuten maalaus on kuva), todellisen tulkinta; se on myös jälki, jotain suoraan todellisesta jäljennettyä, kuten jalanjälki tai kuolinnaamio.”¹⁸⁴ Samoin John Berger kuvailee valokuvausta valon jälkien taltioimiseksi.¹⁸⁵

177 Esimerkkejä indeksisyyden kritiikistä esim. Seppänen 2014, 81–86.

178 Harri Laakso on käynyt Peircen mallia seikkaperäisemmin läpi väitöskirjassaan *Valokuvan tapahtuma*. Laakso 2003, 88–95.

179 Peirce 2014, 101–104.

180 Seppänen 2014, 79.

181 Seppänen 2014, 72–76.

182 Seppänen 2014, 79.

183 Seppänen 2014, 84–85.

184 ”[...] a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask.” Sontag 1984, 143; 2002, 154.

185 ”[...] preserves these traces of light.” Berger 1995, 92.



57. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kammiohauta,
Poulaphuca, Burren, Co. Clare, Irlanti, 1994.

Valokuvan olemassaolo pohjautuu hetkeen, jolloin näkyvän todellisuuden projektio koskettaa valonherkkää pintaa ja jättää siihen jälkensä. Tähän alkupe-
räiseen jälkeen viittaavat ne erilaiset kappaleet ja ilmentymät, joita valokuvina esi-
tetään riippumatta siitä, tuotetaanko ne analogisin vai digitaalisin menetelmin.¹⁸⁶

Kesäkuun 1994 kuvausmatkalla nousin sateen tauottua autosta Länsi-Irlan-
nin Burrenin kalkkikivialueella ja kiersin Poulaphucan kivikautista kammiohau-
taa. Kuvasin näkymän, jossa matala hauta piirtyy taustan tummaa taivasta vas-
ten. Sadepilvien alta horisontista paistaa valo. Etualan kivet ja kukat nousevat
vaaleina esiin aluskasvillisuudesta. (Kuva 57.) Vedostin alun perin mustavalkofil-
mille kuvaamani maiseman kuitupaperille, pohjustin, kehystin ja ripustin galle-
rian seinälle. Toinen, muovipaperille tehty vedos samasta filmiruudusta meni leh-
distökuvana kirjapainoon, rasteroitiin ja painettiin lehteen¹⁸⁷. Saman kuvan olen
myös skannannut tietokoneelle, pienentänyt ja siirtänyt jpeg-muodossa interne-
tiin¹⁸⁸. Katsoessani mitä tahansa näistä kuvista tunnen paikan. Valokuva muis-
tuttaa kohdettaan (ikonisesti), mutta tämä on seurausta kohteesta heijastuneen
valon ja filmin (indeksisestä) kohtaamisesta ja sen valokuvallisesta tallentami-
sesta. Kaikki erilaiset versiot Poulaphucan kammiohaudan valokuvasta ovat seu-
rausta tästä tapahtumasta.

186 Harri Laakso näkee indeksisyydellä kaksi roolia – jälkenä ja osoittimena. Jälki syntyy
suoran kontaktin kautta, kun taas osoitin ei vaadi suoraa yhteyttä kohteen ja kuvan
välillä. Laakso vertaa indeksistä jälkeä tuuliviiriin ja osoitinta mekanismiin, jossa mitta-
laite mittaa tuulen suunnan ja välittää tiedon viisarille, joka osoittaa mitattuun suuntaan.
Lopputuloks on molemmissa sama, mutta mekanismi, jolla tieto ilmaistaan on erilainen.
Vastaavasti esimerkiksi digitaalisessa valokuvauksessa toteutuu indeksinen (osoittava)
suhde, vaikka alkuperäinen jälki on koodattu binaariseen muotoon ja sitä tarkastellaan
välittävän mekanismin kautta. Laakso 2003, 95–102. Ks. myös Elo 2005, 50–53.

187 Luukkonen 1995, 22–23.

188 Luukkonen (Muita töitä ja kirjoituksia / Länsi-Irlanti / Poulaphuca).

Tässä yhteydessä on syytä korostaa valokuvan syntymän ajallisuutta. Valokuvan eri olomuotojen suurin yhteinen tekijä on *hetki*, jolloin kohteesta lankeava valo jättää jälkensä valonherkälle pinnalle. Kyseessä on siis paitsi fyysinen valon ja pinnan kohtaaminen myös ajallinen tapahtuma. Tässä tapahtumassa valokuva merkinä järjestäytyy muotoon, jossa sitä jälkikäteen tulkitaan. Kosketus jatkaa olemistaan digitaalisesti koodattuna tai analogisena toistettavana jälkenä.

Rajallisuus luo kuvan

Vaikka valokuvalla on syy–seuraussuhde todellisuuteen, se ei ole yhtä kuvaamansa todellisuuden kanssa. Luvussa *Maisema ja maisemavalokuva* (s. 58–65) korostin maiseman ja maisemavalokuvan välistä eroa ja esitin maisemavalokuvan olevan ajallinen ja tilallinen raja-alue maisemasta. Tämä on myös yleistettävissä. Ainoa todellisuuden taso, jonka valokuva pystyy jossakin määrin toistamaan, on näkyvä todellisuus. Valokuva ei välitä suoraan ääntä, hajua, makua tai tuntemusta. Se luo vastineen näköhavainnolle, mutta tämäkin on rajattu niin katsomispisteen, näkymän suunnan ja laajuuden kuin ajallisen kestonkin puolesta. Valokuvan syntyminen on seurausta sarjasta rajauksia paikan, tilan ja ajan suhteen. Tässä määritelmässä paikka on kuvaamispisteen sijainti, tila kuvan reunojen aikaansaama raja-alue ja aika valotuksen keston määrittämä hetki suhteessa ajan jatkumoon.

Valokuvaan ei suoraan siirry mitään kohteen materiaalisuudesta. Vain visuaalisuuksia välittävänä mediumina valokuva voi todistaa ainoastaan näkymisestä, ei materiaalisesta olemassaolosta. John Berger käyttää valokuvaan liittyen käsitettä *appearance*¹⁸⁹, mikä kuvaa hyvin valokuvan tallentaman informaation luonnetta.

Marjaana Kella luonnehtii valokuvaa mykäksi ja pysähtyneeksi ja sen kykyä kuvata maailmaa hyvin rajalliseksi. Hän painottaa kuitenkin sitä, että rajallisuudesta huolimatta katsojan huomion vie usein kuvan kohde, ja valokuva itse jää huomiotta. Kella viittaa tässä yhteydessä Roland Barthesiin, Susan Sontagiin sekä John Bergeriin, joiden kirjoituksista voi löytää näkemyksen, jossa valokuvalla on kiinteä yhteys näkyvään todellisuuteen. Kellan sanoin valokuvat ovat ”jäljentäjäkuvia”, mutta kuitenkin, rajallisuutta korostaen ”osalainoja todellisuudesta”.¹⁹⁰

Todellisuus koostuu monista näkökulmista. Yksittäinen valokuva pystyy esittämään niistä vain yhden, joka sekin on tekijänsä valitsema. Susan Sontagin sanoin: ”Päättyessään miltä kuvan tulisi näyttää tai valitessaan tietyn valotusajan kuvaajat liittäivät aiheeseensa aina omia arvokäsityksiään. Vaikka kamera eräässä mielessä todella vangitsee todellisuuden eikä vain tulkitse sitä, valokuvat ovat yhtä

189 Suomennettu ”ilmentymä”. Berger 1987a; 1995.

190 Kella 2014, 32–34.

lailla tulkintoja maailmasta kuin maalaukset ja piirrokset.”¹⁹¹ Valokuva ei ole yhtäpitävä todellisuuden kanssa, vaikka se toistuvasti hämää meidät uskomaan niin.

Sontag näkee kuitenkin valokuvauksen myös erityisenä tapana tuottaa kuvia: ”Vaikka valokuvaaja paneutuisi kuinka huolellisesti tahansa kuvantekotapahtuman suunnitteluun ja ohjaamiseen, se pysyy itsessään kuitenkin optis-kemiallisena (tai elektronisena) tapahtumasarjana, joka toimii automaattisesti ja jonka välineistö kehittyi väistämättömästi tuottaakseen yhä yksityiskohtaisempia ja siksi käyttökelpoisempia todellisuuden kartoituksia. Näiden kuvien mekaaninen alkuperä ja niiden välittämä kirjaimellinen valta merkitsee uutta suhdetta kuvan ja todellisuuden välillä.”¹⁹² Valokuvaajan tekemä tulkinta ei liity näkymän uudelleenluomiseen – kuten piirrettäessä tai maalattaessa väistämättä tapahtuu – vaan *valintoihin* siitä, millä tavalla kohde nähdään ja pysäytetään kuvaksi.

Valokuvan rajallisuudessa piilee myös *valokuvaajan* merkitys. Valokuvaaja tekee valinnat¹⁹³, jotka muovaavat kuvasta sellaisen, jona sitä myöhemmin katsotaan. Kameran paikka, suunta ja kuvakulma sekä kuvaamisen hetken valinta ovat kuvaajan keskeisiä menetelmiä, kun näkyvä todellisuus jähmetetään kuvaksi. Jokaisen kohteen voi tallentaa valokuvaksi lukemattomilla eri tavoilla¹⁹⁴. Se mitä kuvassa lopulta näkyy, on vain yksi vaihtoehto monista. Valokuvaaja valitsee millainen (ja kenen) todellisuus kuvaan piirtyy. Valokuvan rajallisuus tekee valokuvaajasta kuvan tekijän ja valokuvasta tekijänsä tulkinnan näkyvästä todellisuudesta. Näin riippumatta siitä, kuinka tietoisin prosessin kautta kuvaaja on valintansa tehnyt.¹⁹⁵

191 ”In deciding how a picture should look, in preferring one exposure to another, photographers are always imposing standards on their subjects. Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.” Sontag 1984, 12–13; 2002, 6–7.

192 ”However carefully the photographer intervenes in setting up and guiding the image-making process, the process itself remains an optical-chemical (or electronic) one, the workings of which are automatic, the machinery for which will inevitably be modified to provide still more detailed and, therefore, more useful maps of the real. The mechanical genesis of these images, and the literalness of the powers they confer, amounts to a new relationship between image and reality.” Sontag 1984, 146; 2002, 158.

193 Mikko Hietaharju käy väitöstutkimuksessaan läpi valokuvan ominaisuuksia, joihin valokuvaaja valinnoillaan vaikuttaa. Hietaharju 2006, 140–151. Ks. myös Frizot 1998b, 373.

194 ”Muuttamalla kameransa sijaintia, kuvauskulmaa, objektiivin polttoväliä, voi valokuvaaja saavuttaa loputtoman vaihtelevien sommitelmien sarjan yhdestä liikkumattomasta kohteesta.” Weston 1984, 115.

195 Esimerkiksi lomakuviaan näppäilevä amatööri ei välttämättä pohdi esimerkiksi kuvan rajausta merkitysten muodostajana, vaan kiinnittää huomionsa siihen, että pääkohde, esimerkiksi kuvassa olevat lapset, esiintyvät kuvassa halutulla tavalla. Tässä tapauksessa juuri rajauksen sattumanvaraisuus kertoo kuvaustapahtuman välittömyydestä ja kuvaajan suoraviivaisesta suhteesta välineeseen.

John Berger toteaa myös valokuvaajan valintojen merkityksen ja jatkaa: ”Jos kaikki, mikä on olemassa valokuvattaisiin jatkuvasti, kaikki valokuvat muuttuisivat merkityksettömiksi.”¹⁹⁶ Kuvaajan päätös tallentaa tietty tilanne, näkymä tai hetki merkityksellistää kuvatun.

Valokuva on seuraus kohteesta lankeavan valon ja valonherkän pinnan kohtaamisesta, mutta yhtä lailla se on rajoitusten kautta syntynyt tulkinta todellisuudesta. Rajoitukset määrittävät, millainen kuva prosessissa syntyy. Tämä on valokuvan toisen todellisuussuhteen perusta. Valokuva on paitsi todellisuuden *jälki* myös sen *kuvallinen tulkinta*.

Kaksi tulkintaa valokuvasta

Valokuvan suhde todellisuuteen on siis kahtalainen. Koska valokuva on rajallinen väline todellisuuden kuvaamiseen ja sen tuottaminen edellyttää tekijältään valintoja, se on tekijänsä subjektiivinen tuote, tulkinta näkyvästä todellisuudesta. Toisaalta valokuva on seurausta kohteesta lankeavan valon luomasta jäljestä valonherkälle pinnalle. Tämä kahtalaisuus on ollut toistuvasti esillä valokuvaa tarkasteltaessa, liittyen niin keskusteluun valokuvan ”olemuksesta” kuin valokuvan historiassa toteutuneisiin käytäntöihin. Näiden kahden näkökulman nimet vaihtelevat kirjoittajalta toiselle, mutta perimmältään kyse on samasta asiasta. Tällaisia vastinpareja ovat muiden muassa subjektiivinen ja objektiivinen, romantiikka ja realismi sekä piktorialismi ja suora valokuvaus. Esimerkiksi Taneli Eskola nimeää piktorialismin yhdeksi valokuvan kattokäsitteeksi. Tämän rinnalle Eskola nostaa romantiikan ja näiden vastapooliksi realismin¹⁹⁷. Piktorialismin (tai romantiikan) voidaan katsoa edustavan subjektiivista ja realismin (tai suoran valokuvauksen) objektiivista suhtautumista todellisuuteen.

Janne Seppänen hahmottelee maisemavalokuvien jakoa kolmeen kategoriin: romanttinen maisemavalokuva, social landscape -suuntaus sekä topografinen maisemavalokuva. Seppänen kuitenkin korostaa sitä, että suuntaukset sekoittuvat ja muokkaavat toisiaan. Seppänen luonnehtii romanttista maisemavalokuvaa tunteisiin vetoavaksi, luonnon kauneutta ja harmoniaa korostavaksi. Ylevä, kaunis ja esteettinen liittyvät käsitteinä romanttiseen suuntaukseen. Social landscape -suuntaus puolestaan suuntaa ”villiin kaupunkimaisemaan” dokumentaarisista lähtökohdista. Seppänen mainitsee esimerkkeinä tästä 1960-luvun katukuvaajat Garry Winograndin ja Lee Friedlanderin. Social landscape korostaa myös ”valokuvan formaaleja ominaisuuksia, kuten sommittelua ja kollaasimaisuutta”, joten sillä romanttisen maisemakuvan lailla on yhteys kuvallisuuteen. Topografiseen maisemavalokuvaan Seppänen puolestaan liittää pyrkimyksen neutraaliuteen sekä irtio-

196 Berger 1987b, 19.

197 Eskola 1997b, 33–34. Ks. myös Saraste 1996, 155.

ton ideaalimaisemista. Topografinen maisemavalokuva pyrkii irti sentimentaalisuudesta, liittyy se sitten romanttisen kuvaston tunnekuohuihin tai katukuvaajien rajuuteen.¹⁹⁸

Romanttisessa maisemavalokuvassa korostuu esteettisyys ja kuvallisuus, kun taas topografinen maisemavalokuva pyrkii fyysisen maiseman näköisyyden tarkkaan toistoon. Social landscape -suuntaus tasapainoilee näiden kahden välillä. Kuvallinen tulkinta ja jälki ovat läsnä tässäkin jaottelussa.

Kuvan ja jäljen kietoutuma

Valokuvaajien suhtautuminen ilmaisuvälineensä kahtalaiseen todellisuussuhteeseen on vaihdellut aikojen kuluessa. Tämä on jättänyt jälkensä myös kuvien ilmiäsuihin. Piktorialistiset pyrkimykset tuottavat omannäköisiä kuvia, samoin realistiset tavoitteet. Se, mitä on pidetty hyväksyttävänä tai ”valokuvallisena” tapana suhtautua kuvallisuuteen tai realismisuuteen, on ohjannut kuvien ilmiäsuun muotoutumista. Valokuvaajien tekemät valinnat ovat riippuvaisia sekä kuvien käyttötarkoituksesta että niistä ajattelutavoista, joita kuvaajalla on liittyen niin kohteeseen kuin valokuvaamiseen ylipäätään¹⁹⁹.

Kulkiessani Etelä-Ruotsin muinaiskohteilla toukokuussa 2004 kokeilin tätä käytännössä. Tavoitteenani oli kaksi kuvasarjaa, kaksi erilaista tulkintaa muinaiskohteiden merkityksestä nykymaisemassa. Toinen sarja oli lähtökohtaisesti kuvallinen, pyrkimyksenäni oli myyttinen tulkinta muinaisjäännöksistä maisemassa. Toisessa sarjassa taas pyrin ensisijaisesti esittämään muinaiskohteet osana maisemaa, korostaen topografista, toteavaa katsomistapaa. Molemmilla sarjoilla oli tyyllilliset esikuvansa valokuvan historiassa. Työstä kirjoittamassani esseessä nimesin nämä lähestymistavat valokuvauksen *poeettiseksi* ja *suoraksi* traditioksi.²⁰⁰ Määritelmäni mukaan poeettinen valokuva pyrkii muotonsa kautta välittämään merkityksiä yli sen, mitä kameran edessä on, kun taas suora valokuva pyrkii välittämään näkyvän todellisuuden mahdollisimman yhtäpitävästi.

198 Nuutinen & Seppänen 1993, viii–ix. Romanttinen ja topografinen esittäytyvät maisemavalokuvan vastakkaisina käytäntöinä myös Liz Wellsillä: ”Representation of land as landscape, *whether in romantic or more topographic modes*, reflects and reinforces contemporary political, social and environmental attitudes.” Wells 2011, 1. Kursiivi minun.

199 Näiden ajattelutapojen erot näkyvät korostetusti esimerkiksi Estelle Jussimin ja Elisabeth Lindquist-Cockin tarkastellessa maisemavalokuvaa tosiasiassa tai puhtaana muotona. Ensiksi mainitussa valokuvan saamia merkityksiä määrittää kuvan esittämä kohde tiettyssä kuvan ulkopuolelta määrittyvässä kontekstissa. Jälkimmäisessä painottuu kuvan sisäinen rakenne ja merkitykset irtaantuvat kuvan kohteesta. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 39–57 sekä 79–102.

200 Luukkonen 2009, 119–144. Tässä tutkimuksessani näitä kahta lähestymistapaa edustavat kuvalliset luvut *Kiven ja maan aika* (poeettinen, s. 129–145) sekä *Kerrostumia* (suora, s. 34–57).

Pyrkimykseni oli siis korostaa sarjoissa joko valokuvaa kuvallisena tulkintana tai jälkeenä sillä oletuksella, että nämä asettuvat janan ääripäihin ja toisen merkityksen lisääntyessä toisen vähenee. Käytännössä huomasin kuitenkin, että kuvan ja jäljen suhde ei ole näin yksioikoinen. Totesin, että "[p]oeettisenkin tulkinnan lähtökohtana on suora valokuva, ja suora valokuva on poeettisten valintojen tulos. Traditiot eivät ole vastakkaisia eivätkä toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja, vaikkakin ne usein mielletään vastakohdiksi."²⁰¹ Kuvallinen tulkinta ja jälki ovat pikemminkin kuin kolikon kaksi puolta, toista ei voi olla ilman toista.

Vastaavanlainen näkemys ilmenee Taneli Eskolalla hänen pohtiessaan esimerkiksi Ansel Adamsin tuotantoa. Eskola korostaa "piktoriaalisuuden, realististen maisemakuvausten (panoraama) ja romantiikan yhteenkietoutumista toisiaan täydentävinä ja rinnakkaisina (ei siis vastakkaisina) suuntauksina."²⁰² Eskola kritisoi näkökulmaa, jonka mukaan romanttinen ihannemaisema nähdään "poliittisesti viattomana maksimaalisen hyvyyden valtakuntana", ja korostaa sitä, että jokainen sukupolvi määrittelee romantiikan, kuten myös luonnon ja kulttuurin suhteen omista lähtökohdistaan. Niinpä esimerkiksi Adamsin toimintaan erämaiden kuvaajana liittyy Eskolan mukaan poliittinen ulottuvuus, jossa romanttinen maisemakuva toimii vaikuttamisen välineenä.²⁰³

Jan Kaila puolestaan kirjoittaa valokuvasta "autenttisen ja konstruoidun" yhteenkietoutumana ja näkee tämän käsiteparin monien valokuvan merkityksiin liittyvien pohdintojen ja kiistojen taustalla.²⁰⁴ Kaila rinnastaa parin muihin vastaaviin: luonto–kulttuuri, objektiivinen–subjektiivinen ja suora–manipuloitu²⁰⁵. Omasta puolestani liitän näihin vielä parit suora–poeettinen sekä jälki–kuvallinen tulkinta. Kaila perustelee näkemystään paitsi oman kokemuksensa ja työskentelynsä kautta, myös viittaamalla Roland Barthesin ja Geoffrey Batchenin kirjoituksiin. Barthesin *Sanoma valokuvassa* -artikkelista Kaila nostaa esiin toteamuksen valokuvan paradoksista, siitä, että siinä esiintyy rinnakkain kaksi sanomaa, joista toisella ei ole koodia ja toisella on.²⁰⁶ Barthes tarkoittaa tällä sitä, että vaikka valokuva lähtökohtaisesti vaikuttaa olevan todellisuuden "täydellinen *analogon*" ja siten sanomana kooditon, sitä "työstetään, valitaan, rajataan, rakennetaan, muokataan ammatillisten, esteettisten tai ideologisten normien mukaan" eli siihen

201 Luukkonen 2009, 141.

202 Eskola 1997b, 34. Tässä piktorialisuus ja romantiikka rinnastuvat poeettiseen traditioon ja realismi suoraan traditioon.

203 Eskola 1997b, 35–36.

204 Kaila 2002, 73–76.

205 Kaila 2002, 73. Jotta parien vastaavuus säilyisi, olen kääntänyt Kailan alkuperäistekstin subjektiivinen–objektiivinen-parin toisin päin.

206 Kaila 2002, 74. Ks. myös Barthes 1983, 198; 1984, 124. On huomioitava, että Barthes ei kirjoita tekstissään valokuvasta yleisesti, vaan nimenomaan lehtikuvasta.

rakennetaan koodattuja merkityksiä.²⁰⁷ Nämä kaksi sanomaa, kooditon ja koodattu vertautuvat Kailan käsitteisiin autenttinen ja konstruoitu tai vaikkapa tässä ehdottamiini suoraan ja poeettiseen traditioon.

Batchen puolestaan viittaa kirjassaan *Burning with Desire* valokuvan syntyvaiheisiin ja toteaa, että jo valokuvan keksijöillä oli vaikeuksia sijoittaa valokuva luonnon tai kulttuurin piiriin. Tämä näkyi esimerkiksi siinä, kuinka uusi menetelmä haluttiin nimetä tai kuinka sitä haluttiin kuvailla.²⁰⁸ Batchenin mukaan esimerkiksi Nicéphore Niépce pohti, kuvaillako vielä lähes idea-asteella olevaa keksintöään ”todellisuuden maalauksena itsestään”, ”aitona kopiona todellisuudesta”, menetelmänä ”näyttää itse todellisuus” vai ”aitona todellisuutena”²⁰⁹. Valokuvaus vaikutti olevan sukua piirtämiselle tai maalaamiselle, kuitenkin sillä erolla, että kuvan synty tapahtui automaattisesti, ihmiskäden koskematta. Niinpä 1839 julkaisemassaan kirjasessa *Some Account of the Art of Photogenic Drawing* kalotypia-menetelmän keksijä William Henry Fox Talbot käytti menetelmänsä tuottamista kuvista nimitystä ”drawing”, piirustus, mutta korosti kuvan kohteen piirtävän itse itsensä.²¹⁰ Kailan mukaan Batchenin ajattelussa ”valokuvan identiteetti on alusta saakka perustunut luonnon ja kulttuurin ristiriitaiseen ja samanaikaiseen läsnäoloon”.²¹¹

Taidehistorioitsija Harold Osborne sovelsi taiteen tulkinnessa käsitteitä *semanttinen, syntaktinen ja ekspressiivinen informaatio*. Semanttinen informaatio viittaa teoksen ulkopuolelle, todelliseen tai kuviteltuun maailmaan, jota teos kuvaa. Syntaktinen informaatio puolestaan liittyy kuvan omiin ominaisuuksiin, kuten rakenteeseen ja materiaaleihin. Ekspressiivinen informaatio taas viittaa teoksen tai sen aiheen emotionaalisiin ominaisuuksiin.²¹² Näistä semanttinen ja syntaktinen vastaavat jossain määrin aiemmin esittelemiäni käsittepareja.

Valokuvan sisältämä informaatio on sikäli semanttista, että se toistaa (kuvaa-jansa valitsemia) näköisyyksiä. Mutta valokuvalla on myös syntaktinen puolensa, joka muodostuu valokuvan pinnasta, pinnan ominaisuuksista, kuvan jaosta vaa-leisiin ja tummiin tai erivärisiin alueisiin, terävän ja epäterävän vaihtelusta. Nämä tekijät ovat valokuvaajan päätettävissä. Valokuvaajan valitsevat syntaktiset omi-

207 Barthes 1983, 196–198; 1984, 122–124.

208 Batchen 1997, 56–102. Ks. myös Kaila 2002, 76.

209 Batchen 1997, 64. Suomennos minun. Olen käyttänyt sanan *nature* (sananmukaisesti luonto) käännöksenä sanaa *todellisuus*, mikä nähdäkseni vastaa paremmin sanan merkitystä 1800-luvun alun kontekstissa.

210 Talbot 1839, luku 9: *Architecture, Landscape and External Nature*. Ks. myös Batchen 1997, 68.

211 Kaila 2002, 76.

212 Jaottelun Osborne lainasi informaatioteoriasta. Osborne 1979, 4–5. Ks. myös Saraste 2004, 24–25.



58. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen käytävähauta,
Örenäs, Landskrona, Ruotsi, 2004.

naisuudet eivät ole merkityksettömiä, vaan vaikuttavat siihen, kuinka valokuvaa katsotaan ja määrittävät myös kuvan kohdetta.²¹³

Valokuva tasapainoilee semanttisen ja syntaktisen puolensa välillä, mutta ei pääse irti kummastakaan. Valokuvan semanttisuus on tulosta näkyvän todellisuuden projisoinnista, se on siis yhteydessä valokuvan jälkiluonteeseen. Syntaktisuus taas liittyy valokuvan kuvallisten piirteiden huomioon ottamiseen ja hyödyntämiseen.

Valokuvan erityisyyden voi nähdä kahden samanaikaisesti vaikuttavan tekijän läsnäolona. Tämä kahtalaisuus on saanut valokuvateoreettisissa teksteissä erilaisia muotoja, mutta kaikkien taustalta löytyy sama perusasetelma, jonka voi tiivistää sanoihin jälki ja kuvallinen tulkinta. Valokuvassa ovat nämä molemmat. Mikäli toisen sulkee pois, emme enää puhu valokuvasta, vaan jostain muusta.

John Berger näkee tämän valokuvan kahden lähtökohdan, kahden tradition, kahden valtavirran, kahden kategorian, kahden kattokäsitteen, kahden sanoman tai kahden identiteetin yhteenkietoutumisen itsestäänselvyytenä: ”Ovatko nämä kameran kuljettamat ilmentymät rakennelmia, ihmisten tekemiä kulttuurisia tuotteita? Vai ovatko ne, kuten jalanjäljet hiekassa, jonkin ohi kulkeneen *luonnollisella tavalla* jättämiä jälkiä? Vastaus on: molempia.”²¹⁴

Yksi vuoden 2004 Etelä-Ruotsin kierroksen kohteistani oli Örenäsin kivikautinen käytävähauta Länsi-Skoonessa. Maakummun alle kätkeyty hauta oli keltaisena kukkivan rypsipellon ympäröimä. Haudalle johtava polku kiersi peltoa. Kummun laki nousi hieman pitkävirtisten kasvien yläpuolelle. Keltaisten kukkien ja

213 Kristoffer Albrecht kirjoittaa erityisesti painetun valokuvan syntaktisista ominaisuuksista painottaen niiden merkitystä ilmaisukeinona. Albrecht 2001, 38–41.

214 ”Are the appearances which a camera transports a construction, a man-made cultural artifact, or are they, like a footprint in the sand, a trace *naturally* left by something that has passed? The answer is, both.” Berger 1987a, 38; 1995, 92. Olen muokannut suomennotta.

sinisen taivaan kontrasti houkutti kuvaamaan. Nostin kuiluetsimellisen kamerani pään yläpuolelle saadakseni kummun enemmän näkyviin, asetin horisontin keskelle kameran neliön muotoista kuva-alaa ja neljä paljasoksaista puuta rytmiseen sommitelmaan taivasta vasten. (Kuva 58.)

Syntynyttä kuvaa voi pitää pysäytettynä rajauksena näkymään tiettyssä ajassa ja paikassa. Se on näkyvän todellisuuden optisesti projisoitu suora kuva, joka on tallennettu filmille kemiallisella menetelmällä. Kuvan informaatio on semanttista, se toistaa osan näkökokemustani tietyllä Länsi-Skoonen paikalla kesäkuussa 2004. Mutta yhtä lailla kuvan informaatio on syntaktista. Kuvan jako keltaiseen ja siniseen puolikkaaseen, vihreä kumpu keskellä sekä neljän puun sijoittuminen kuva-alalle ovat tietoisten kuvallisten tai poeettisten valintojen tulosta. Kuvaa voi valinnan mukaan tarkastella esimerkiksi ikkunamaisena näkymänä olemassa olevaan paikkaan, värillisten pintojen ja muiden kuvallisten elementtien sommitelmana tai näiden yhdistelmänä. Mikään näistä tulkinnoista ei ole virheellinen.

Denotaatio ja konnotaatio

Palaan vielä Jan Kailankin esille ottamaan Roland Barthesin *Sanoma valokuvassa* -esseeseen. Barthes pohtii tekstissä valokuvan sisällön ja merkityksen muovaantumista journalismin kontekstissa. Essee herättää kuitenkin ajatuksia laajemminkin valokuvaan liittyen. Tekstin avainsanoja ovat *denotaatio* ja *konnotaatio*. Denotaatiolla Barthes tarkoittaa kuvan ilmisisältöä, sitä mitä kuva esittää. Konnotaatio (viitesisältö) puolestaan on kuvan kulttuurinen merkitys, joka syntyy tulkinnan kautta.²¹⁵ Konnotaation rakentuminen on historiallista ja kulttuurin tuottamaa. Konnotatiiviset merkitykset määrittyvät tiettyssä yhteisössä. Tämän takia myös valokuvan tulkinta on aina historiallinen, riippuvainen tulkitsijan tiedoista ja kulttuurisista lähtökohdista.²¹⁶

Millainen on valokuvan denotaatio? Se on todellisuuden piirre, joka välittyy valokuvasta, näköisyys, joka on yhtäpitävä näkyvän todellisuuden kanssa – havaittuna tietystä pisteestä, tietyllä rajauksella, tiettynä aikana ja tietyin teknisii rajoituksin (liittyen esimerkiksi valonherkän materiaalin sävyn- ja värintoistoon). Barthes rinnastaa valokuvan denotaation sen ”objektiivisuuteen”.²¹⁷

Barthes lähtee oletuksesta, että valokuva on – toisin kuin muut kuvan tuottamisen tavat – puhtaasti denotatiivista. Valokuva olisi siten todellisuuden analogia²¹⁸. Mutta varsin pian hän joutuu peräytymään. Valokuvalla on sittenkin konnotatiivinen taso, jonka kuvan tekijä valinnoillaan asettaa kuvaan ja jonka katsoja

215 Barthes 1983, 197; 1984, 123.

216 Barthes 1983, 206–207; 1984, 132–133.

217 Barthes 1983, 198; 1984, 124.

218 Barthes 1983, 197; 1984, 123.

puolestaan kuvasta tulkitsee. Olennaista on, että Barthesin mukaan valokuvaaja voi valinnoillaan *muokata valokuvan konnotatiivista sanomaa*. Barthes nimeää seuraavat konnotaatiotavat: 1. trikit (kuvaväärennökset, kuvien muokkaus), 2. poseeraus (asentojen ja eleiden kulttuurinen merkitys), 3. esineet (esineiden kulttuurinen merkitys), 4. valokuvallisuus (valokuvan tekniisiin ominaisuuksiin liittyvät valinnat, esimerkiksi valaistus, valotus, vedostus), 5. estetiikka (valokuvan kuvallisiin ominaisuuksiin liittyvät valinnat, esimerkiksi sommittelu), 6. syntaksi (”lauseoppi”, tässä tapauksessa esimerkiksi kuvan asema sarjassa). Näiden tekniikoiden avulla valokuvaaja voi liittää kuvaan toisen merkityksen eli Barthesin sanoin: koodata valokuvan analogian.²¹⁹ Valokuva näyttäytyy paradoksisesti kahden sanoman viestinä, siinä pysyvä denotatiivinen sanoma (todellisuuden analogia) kietoutuu muuttuvaan ja purettavissa olevaan konnotatiiviseen sanomaan.²²⁰

Barthesiin viitaten Allan Sekula kiistää, että valokuvan merkitykset voisivat perustua puhtaasti denotatiiviseen todellisuuden analogiaan. ”Todellisessa maailmassa tämä [denotaation ja konnotaation] erottelu ei ole mahdollinen. Minkä tahansa merkityksellisen kuvan kohtaaminen täytyy tapahtua viitesisällön (konnotaation) tasolla.”²²¹ Sekula näkee valokuvan kulttuurista riippumattoman merkitysytimen olevan valheellinen myytti, joka vain pyrkii pönkittämään valokuvan ”totuudellisuutta”.²²²

Denotaation ja konnotaation kietoutuminen näkyy myös silloin, kun valokuvan sisältämää informaatiota käännetään verbaaliseen muotoon. Barthesin sanoin: ”Valokuvan edessä ’denotaation’ tunne, tai jos niin halutaan, analogian runsauden tunne, on niin voimakas, että valokuvan kuvaileminen on kirjaimellisesti mahdotonta [...]”²²³ Valokuvan sisältämä informaatio on liian runsas käännettäväksi sanalliseen muotoon, sanallistaminen on ”epätarkkaa ja epätäydellistä”. Kuvailu on valokuvan muuntamista toiseen, verbaaliseen merkkijärjestelmään, ja siinä mielessä valokuvan sisältämän informaation koodaamista ja ”rakenteen muuttamista”.²²⁴ Kuvailuun liittyy aina kulttuurinen elementti. Se, mitä tiedämme tai tulkitsemme kuvan kohteesta, tulee väistämättä mukaan kuvailuumme. Niinpä kuvailtaessa tulee mukaan asioita, joita valokuva ei suoraan esitä. Denotaatiota sanoin purettaessa lipsahdetaan auttamatta konnotatiivisen tulkinnan puolelle.

219 Barthes 1983, 199–204; 1984, 125–130. Olen muokannut käsitteiden suomennoksia.

220 Barthes 1983, 198–199; 1984, 124–125.

221 Sekula 1984, 230.

222 Sekula 1984, 228–230.

223 ”In front of a photograph, the feeling of ‘denotation,’ or, if one prefers, of analogical plentitude, is so great that the description of a photograph is literally impossible [...]”
Barthes 1983, 197–198; 1984, 123. Olen muokannut suomennosta.

224 Barthes 1983, 197–198; 1984, 123–124.

Kuvan ”kieli” on jotakin olennaisesti erilaista kuin puhuttu tai kirjoitettu kieli²²⁵. Kuvallinen esitys ei käänny sanoiksi ilman kääntäjää, kääntäminen on aina tulkintaa, tulkinta on aina kulttuurista riippuvaista. Yksittäistä valokuvaa ei voida sanallisesti täysin ja yhtäpitävästi purkaa. Kuviin liittyy merkityksiä, joiden kääntäminen sanoiksi on mahdotonta. Tämä liittyy yhtä lailla kuvien tulkintaan kuin niiden luomiseen. Valokuvaaja kertoo kuvillaan asioita, joita ei voi merkityksen muuttumatta sanoin kertoa.

Valokuvan monitulkintaisuus

Valokuvan *ilmiasu*, se, millaisena sen näemme, on siis kahtalaisen prosessin tulosta. Valokuvaaja on kääntänyt denotatiivisen näköisyyden kuvaksi tekemiensä konnotatiivisten, viiteisisällöllisten, valintojen kautta. Näin paitsi kohteen näköisyys, myös valokuvaajan viiteisisällölliset tulkinnat kohteesta vaikuttavat kuvan ilmiasuun. Valokuvaaja ”koodaa” valinnoillaan kuvaan viiteisisällöllisiä merkityksiä. Katsomistilanteessa katsoja ”purkaa koodin”, luo kuvalle uuden viiteisisällöllisen tulkinnan, joka voi olla samankaltainen kuvaajan tulkinnan kanssa tai jotakin ihan muuta.²²⁶

Valokuvan ilmiasu toimii valokuvan tulkinnan pohjana. Se on perusta kaikille niille viiteisisällöllisille tulkinnoille, joita kuva herättää²²⁷. Se, kuinka paljon ilmiasu pystyy määräämään tulkintaa, on kuitenkin rajattua. Valokuvan merkitykset ovat vaikeasti hallittavissa.

Valokuvan monitulkintaisuus tulee ilmi useiden kirjoittajien teksteissä. Barthes kirjoittaa: ”Denotaatio tai sen ilmentymä on voimaton muuttamaan poliittisia näkemyksiä: yksikään valokuva ei ole koskaan vakuuttanut ketään tai kumonnut mielipidettä [...]”²²⁸. John Berger puolestaan kiistää valokuvalta mahdollisuuden kantaa merkityksiä ja toteaa sen tarjoavan merkityksestään irroitettuja näköisyyksiä. Merkitykset syntyvät, kun valokuvan näköisyys toimii yhdessä muistin kanssa.²²⁹ Samalla merkitysten muotoutuminen liittyy kiinteästi katsojan kokemuksiin ja kulttuuriin.

225 Ks. esim. Saraste 1996, 183; Seppänen 2002, 14–15; Laakso 2003, 296–298, 411.

226 Tätä prosessia voidaan avata esimerkiksi Stuart Hallin sisäänkoodaus/uloskoodaus-mallin avulla, jota Harri Pälviranta on käsitellyt valokuvataiteen vastaanottoa käsittelevässä väitöskirjassaan. Hallin mallissa katsojalla on kolme mahdollisuutta suhtautua valokuvaajan viestiin: hyväksyä, neuvotella tai vastustaa. Pälviranta 2012, 153–157.

227 “[...] the connoted (or coded) message develops on the basis of a message without a code.” Barthes 1983, 199. Ks. myös Barthes 1984, 124–125.

228 ”Denotation, or the appearance of denotation, is powerless to alter political opinions: no photograph has ever convinced or refuted anyone [...]” Barthes 1983, 209; 1984, 135. Olen muokannut suomennosta.

229 Berger 1983, 211–212.

Esseessään *Ilmentymät* Berger toteaa suoraan: ”Kaikki valokuvatut tapahtumat ovat moniselitteisiä”.²³⁰ Jokaiselle valokuvalla on olemassa lukuisia mahdollisia tulkintoja, mutta ”yleensä julkisten valokuvien moniselitteisyys on kätkeyty käyttämällä sanoja, jotka enemmän tai vähemmän totuudenmukaisesti selittävät kuvatut tapahtumat”²³¹. Nimeämällä ja tekstittämällä kuvien viitesisällöllistä tulkintaa ohjataan haluttuun suuntaan. Samoin kuvan asettaminen muiden kuvien yhteyteen on keino ohjata viitesisällöllisten merkitysten muovautumista.

Väitöskirjassaan *Valokuvaa ei ole* Janne Seppänen vie ajatuksen vielä pidemmälle. Seppäsen mukaan valokuvan tulkinta tapahtuu ja sen merkitykset rakentuvat aina kulttuurisessa kontekstissa. Seppänen kiistää ”konteksteista irrallisen, abstraktin ja yleisen” valokuvan olemassaolon.²³² Hän luonnehtii kantaansa antiesentialistiseksi ja asettaa itsensä osaksi yhdysvaltalaista ja brittiläistä 1970-luvulla alkanutta visuaalisen kulttuurin tutkimusta, joka korostaa valokuvan kulttuurisidonnaisuutta ja valokuvan merkitysten riippuvuutta konteksteista.²³³ Elina Heikka nimeää vastaavan lähestymistavan kriittiseksi teoriaksi ja näkee sen kiinnostävän huomiota erityisesti valokuvan yhteiskunnallis-poliittisiin kytköksiin.²³⁴

Jos Seppäsen väitteen lukee kärjistettynä äärimmilleen, mikä tahansa valokuva on käytettävissä missä tahansa tarkoituksessa. Valokuvaajan tekemillä valinnoilla ei ole merkitystä oman diskurssinsa ulkopuolella. Tämä tarkoittaisi sitä, että joka kerta, kun valokuva otetaan esille, sen merkitys rakentuisi nollasta uudelleen. Mitään pysyvää pohjaa ei siis olisi.

Aivan näin pitkälle ei kuitenkaan ole syytä mennä. Eikä mene itse asiassa Seppänenkään. Kirjan artikkeleissa hän ottaa huomioon esimerkkivalokuvien ilmiä ja tarkastelee niihin erilaisissa konteksteissa liittyviä merkityksiä.²³⁵ Valokuvan ilmiä pohjalta tehtävät viitesisällölliset tulkinnat mukautuvat ympäristöön. Sama valokuva eri asiayhteyksissä saa erilaisia merkityksiä. Se, milloin

230 ”All photographed events are ambiguous”. Berger 1987a, 87; 1995, 128.

231 ”Usually, in public the ambiguity of photographs is hidden by the use of words which explain, less or more truthfully, the pictured events.” Berger 1987a, 87; 1995, 128. Olen muokannut suomennosta.

232 Seppänen 2001, 8.

233 Seppänen 2001, 8–13. 13 vuotta myöhemmin julkaisemassaan kirjassa *Levoton valokuva* Seppänen tuo kuitenkin esille toisenlaisia näkökulmia, ja vaikuttaa siltä, että hänen antiessentialisminsa on ainakin hieman pehmennyt. Kun Seppänen *Valokuvaa ei ole* -kirjassa yksiselitteisesti kieltää valokuvalta perimmäisen olemuksen, hän *Levottomassa valokuvassa* löytää sen valokuvan materiaalisesta ytimeistä. Seppänen 2014, 79.

234 Valokuvakeskustelun toisena ääripäänä Heikka näkee valokuvan ontologiaa etsivän ja sen todistusvoimaan luottavan tekstin, josta hän nostaa esimerkiksi Roland Barthesin kirjan *Valoisa huone*. Näiden kahden vastakkaisen näkökulman välisenä aallonmurtajana Heikka pitää sitä, kuinka valokuvan indeksisyyteen suhtaudutaan. Heikka 1998b, 11.

235 Esimerkiksi artikkelissa *Kuka varasti maisemavalokuvan?* Seppänen 2001, 78–91.

kuvaa katsotaan, kuka katsoo ja millaisessa yhteiskunnassa katsotaan, määrittää tulkintaa. Myös sama ihminen tulkitsee kuvaa eri tavoin luettuaan sen yhteyteen asetetun tekstin tai katsoessaan sitä eri tilanteessa. Seppäsen mukaan valokuvan ”olemukset ja identiteetit ovat *väliaikaisia ja kulttuurisesti ehdollisia*”²³⁶.

Valokuvan merkitys rakentuu katsomistilanteessa katsojan ja kuvan vuorovaikutuksesta, kohtaamisesta kuvan kanssa. Valokuvan ilmiasu vaikuttaa katsojaan, joka heijastaa siihen omia muistojaan, kokemuksiaan, tietojaan sekä katsomistilanteen kontekstin. Katsomistilanteessa valokuva ei ole tyhjä arkki, josta katsoja peilaa itseään, vaan sen sisältämällä informaatiolla on merkitystä.

Kaikkien tulkintojen yhteinen tekijä on valokuvan ilmiasu. Siihen kuuluu jälki, yhteys näkyvään todellisuuteen, sekä kuvallisuus, valokuvaajan tekemät valinnat ja rajaukset. Nämä määrittävät kumpikin osaltaan kuvalle annettavia merkityksiä. Ilmiasu ei yksiselitteisesti johda tiettyyn tulkintaan valokuvasta, mutta tarjoaa pohjan, jonka päälle viitesisällöllinen tulkinta rakentuu. Se, että valokuvan ilmiasu on monitulkintainen, ei tee siitä yhdentekevää. Tämän osoittavat Barthesin esimerkit eri konnotaatiotavoista. Vaikka kuvat näiden tekniikoiden käytön jälkeenkin voi tulkita monin tavoin, kuviin koodatuilla konnotaatioilla on oma vaikutuksensa tulkintaan.²³⁷

Monitulkintaisuutta voi pitää valokuvan heikkoutena. Viesti, jonka katsoja voi tulkita mielensä mukaan, on viestiksi huono. Käytännössä monitulkintaisuus on kuitenkin rajoitettua. Valokuvaa tarkastellaan aina laajemmissa ja suppeammissa kulttuurisissa konteksteissa, joiden sisällä tulkinnat määrittyvät. Valokuvateosten vastaanottoa galleriaympäristössä tutkinut Harri Pälviranta toteaa, että ”katsojien ja taiteilijan tavat käsitteellistää ja merkityksellistää teoksia ovat monelta osin yhteneväisiä”²³⁸. Huolella rakennettu esityskonteksti näyttelyteksteineen ja katsojien melko yhtenäinen kulttuurinen tausta pitävät tulkinnat rajallisena²³⁹. Tämä pätee myös yleisemmin. Yhteinen kulttuurinen tausta rajoittaa valokuvan monitulkintaisuutta.²⁴⁰

Toisaalta monitulkintaisuuden voi nähdä myös valokuvan vahvuutena. Se, että valokuvan merkitykset muuttuvat esimerkiksi ajan myötä, tarjoaa katsojalle uusia tapoja kohdata ja vaikuttua valokuvista.

236 Seppänen 2001, 70.

237 Barthes 1983, 199–204; 1984, 125–130.

238 Pälviranta 2012, 232.

239 Pälvirannan kyselyihin ja haastatteluihin perustuneen tutkimuksen aineisto kerättiin seitsemän näyttelyn yhteydessä. Näyttelyistä viisi oli esillä Suomessa, yksi Tanskassa ja yksi Espanjassa. Pälviranta 2012, 249.

240 Pälviranta 2012, 157–159. Pälviranta käyttää käsitettä genre, joka viittaa ”kulttuuristen esitysten vakiintuneisiin luokkiin tai tyyppeihin”. Kuvan sijoittuminen johonkin kulttuurissa tunnustettuun genreen sitoo osaltaan sen merkityksiä. Ks. myös Barthes 1983, 206–210; 1984, 132–137.

Rajallisuus ja tulkinnat

Valokuva ei ole yhdenmukainen toisinto maailmasta. Puhtaimmillaankin sen voi tulkita korkeintaan hyvin rajalliseksi rajaukseksi näkyvästä maailmasta. Tällöin nousee väistämättä kysymyksiä siitä, millä perusteella ja kuka rajauksen on tehnyt. Mitä jätetään kuvan ulkopuolelle, mistä näkökulmasta asioita tarkastellaan, kuinka asiat asettuvat kuvapinnalle? Miksi on valittu juuri tämä sävy maailma, juuri tämä tapa esittää kuva? Valokuvan rajallisuus tekee siitä väistämättä myös tulkinnan, olkoonkin, että kaikissa tapauksissa tämä tulkinta ei ole kovin tietoinen.

Vaikka valokuva toistaa kohteen näköisyyttä ainakin jollain tasolla, se jättää myös paljon esittämättä. Valokuvaa voi aina tarkastella niin kohteensa jättämänä jälkeenä kuin tekijänsä tulkintana kohteesta. Näin ollen valokuva suhtautuu näkyvään todellisuuteen kahdella tavalla. Nämä molemmat toteutuvat kaikissa valokuvissa.

Näkyvä todellisuus tallentuu valokuvaan kuvaajan valintojen ohjaamana. Näin muodostuu valokuvan ilmiasu. Kun valokuva kohtaa katsojan tiedot ja kulttuuriset lähtökohdat, syntyy viitesisällöllinen tulkinta kuvasta. Valokuva on monitulkintainen. Vaikka sen ilmiasu pysyy samana, eri katsojat luovat sen pohjalta erilaiset viitesisällölliset tulkinnat. Kuitenkin yhteinen kulttuurinen tausta ja katsomiskonteksti rajoittavat monitulkintaisuutta.

3.2 Kaksi polkua maisemavalokuvaan

Edellisessä luvussa käsittelin valokuvan kahtalaista suhdetta todellisuuteen käsitteiden *kuvallinen tulkinta* ja *jälki* kautta sekä esitin näiden käsitteiden painottumisen johtavan kahteen valokuvauksessa ilmenevään, toisiinsa kietoutuneeseen käytäntöön. Totesin valokuvan ilmiänsä olevan monitulkintainen ja siihen liittyvien merkitysten olevan riippuvaisia kontekstista. Näiden yleisten valokuvan tulkintaan ja merkityksiin liittyvien seikkojen jälkeen palaan maisemaan ja tarkastelen sitä, miten nämä piirteet liittyvät maisemavalokuvaan ja sen traditioihin erityisesti.

Tarkasteluni pohjautuu valokuvauksen historiaan ja sieltä poimimiini esimerkkitapauksiin. Valitsemani tapaukset ovat olleet merkittäviä oman kuvaustyöni kannalta. Käsittämäni kuvaajat ovat vaikuttaneet siihen, millä tavalla katson ja kuvaan maisemaa. Vaikutus näkyy työssäni tietoisena pyrkimyksenä tiettyyn vaikutelmaan ja tapaan kuvata ja vaihtelee projektin mukaan. Oman kuvaustyöni kokemusten myötä katson myös muiden kuvia osittain tekijän näkökulmasta.

Maisemavalokuvan kaksi traditiota

Valokuvan kahtalaisen todellisuussuhteen myötä myös maisemavalokuvan yhteys todellisuuteen – kameran edessä aukeavaan maisemaan – ammentaa kahdesta lähteestä. Oman työni yhteydessä olen nimennyt nämä kaksi suuntausta poeettiseksi ja suoraksi traditioksi, mutta vastaava jako esiintyy myös muilla kirjoittajilla. Esimerkiksi Liz Wells tunnistaa kaksi keskeistä jatkumoa²⁴¹ pohtiessaan brittiläisen maisemavalokuvauksen alkuvaiheita. Näitä hän kuvaa ”illustratiiviseksi, poeettiseksi, allegoriseksi ja mytologiseksi” sekä ”suoraksi”, topografisuuteen pyrkiväksi.²⁴² Nämä jatkumot ovat tunnistettavissa maisemavalokuvasta yleisemmin.

241 Wells käyttää sanaa inheritance, perintö. Wells 2011, 165.

242 Wells 2011, 165.

Samankaltainen asetelma liittyy laajemminkin maisemaan käsitteeseen, kun sitä tarkastellaan semiotiikan näkökulmasta. Semiotikko Eero Tarasti näkee kaksi erilaista tapaa esittää maisema. Toisaalla ovat maisemat ja maisemakuvat, joiden ”koetaan esittävän jotain tunnetilaa tai jotain muuta kulttuuriyksikköä annetussa kulttuurissa”, ja toisaalla ”maisemat, jotka eivät esitä muuta kuin itseään”. Ensimmäisessä tapauksessa maisemalla on Tarastin mukaan kaksi merkittävää: fyysinen maisema ja sisällön taso, esimerkiksi esteettinen mielikuva tai tunnetila. Jälkimmäisessä tapauksessa jäljellä on vain yksi taso, itse maisema.²⁴³ Tarastin maiseman esittämisen tavat ovat yhdistettävissä poeettiseen ja suoraan tapaan katsoa ja kuvata maisemaa.

Nimetessäni maisemavalokuvan kaksi traditiota poeettiseksi ja suoraksi lähtökohtani oli, että nämä ”suhtautuvat välineeseensä – valokuvaan – vastaavilla tavoilla kuin runous ja suorasanaisten teksti kieleen”²⁴⁴. Haluan tällä nimeämisellä korostaa tekijän tai tulkitsijan suhdetta maisemaan sekä valokuvaukseen liittyviä valintoja tämän suhteen ilmentäjinä. Poeettiseen traditioon yhdistän esimerkiksi määritelmät subjektiivinen, piktoriaalinen ja romanttinen sekä suoraan traditioon vastaavasti esimerkiksi objektiivinen, topografinen ja dokumentaarinen.

poeettinen	suora
subjektiivinen	objektiivinen
elämys	toteamus
kauneus	näköisyys
dramaattinen	neutraali
romantiikka	realismi
tempautuminen	hallinta
totuus	todellisuus
tunne	tieto
pehmeäpiirtoisuus	terävyys
peittävä	paljastava
ylevä	arkinen

Poeettiseen ja suoraan traditioon viittaavia käsitteitä.

Kuten Liz Wells toteaa, maisemavalokuvan jaottelu kahteen jatkumoon on, kuten vastaavat jaottelut yleensäkin, yleistävä eikä huomioi maisemavalokuvauksen kentän koko moninaisuutta²⁴⁵. Näen kuitenkin jaottelun hyödyllisenä, kun pohditaan valokuvien liitettyjä merkityksiä, niiden lähtökohtia sekä kuvien ja valokuvaajien suhdetta kuvattuun maisemaan. Maisemavalokuvan voi jaotella myös muista lähtökohdista, kuten Estelle Jussim ja Elizabeth Lindquist-Cock tekivät

243 Tarasti 1990, 158–159.

244 Luukkonen 2009, 133–134.

245 Wells 2011, 165.

aiemmin esittelemässäni kahdeksan kategorian jaottelussa²⁴⁶. Kuitenkin myös heidän käyttämistään luokista on tunnistettavissa erilaisia suhtautumisia maisemavalokuvan poeettiseen ja suoraan traditioon.

Jo aiemmin korostin sitä, että poeettinen ja suora traditio tulee nähdä toisiinsa kietoutuneina. Aivan kuten kuvallinen tulkinta ja jälki ovat molemmat yhtäaikaista ja aina läsnä valokuvassa, myös poeettinen ja suora tasapainottelevat samalla keinulaudalla. Traditioiden erottumisessa on kyse painotuksista ja näkökulmista. Valokuva on tässäkin suhteessa monitulkintainen.

Poeettinen piktorialismi

Poeettisen maisemavalokuvauksen traditiossa valokuvan kuvallisuus on tärkeämpää kuin sen yhteys kohteeseensa – fyysiseen maisemaan. Kameran edessä avautuva maisema on luonnos, johon kuvaaja heijastaa omia tuntemuksiaan tai pyrkimyksiään. Usein kuviin liittyy luonnon ihailu, maiseman ylevöittäminen tai mytologisointi. Poeettinen maisemavalokuvaus on subjektiivista, tekijäkeskeistä. Se hakee dramaattisia näkymiä tai hetkellisiä vaikutelmia. Poeettinen maisemavalokuva näyttää maiseman mutta viittaa johonkin muuhun, dramaattisimmillaan johonkin suureen ja ylevään: jumaluuteen, luonnonvoimien mahtiin tai kansakunnan suuruuteen, mutta yhtä hyvin johonkin mielentilaan, tunteeseen tai vaikkapa runoon.

Poeettinen traditio ilmenee esimerkiksi silloin, kun puhutaan romanttisista valokuvista tai piktorialismista. Romanttinen ei ole valokuvauksessa missään vaiheessa noussut laajaksi ohjelmalliseksi tyyliuunnaksi, mutta romanttisen maisemamaalauksen heijastuminen myöhempien valokuvaajien töissä oikeuttaa puhumaan romantiikasta myös valokuvan yhteydessä.²⁴⁷ Piktorialismi puolestaan oli 1800-luvun lopussa Euroopassa ja Yhdysvalloissa levinnyt valokuvauksen tyyliuunta, jonka kannattajat korostivat valokuvan asemaa taiteena. Piktorialistit järjestäytyivät seuroihin, joiden puitteissa järjestettiin esimerkiksi näyttelyitä ja julkaisutoimintaa. Piktorialismin vaikutus oli voimakkaimmillaan 1890–1910-luvuilla.²⁴⁸

Sekä valokuvan romantiikka että piktorialismi saivat vaikutteita maalaustaiden puolelta. Valokuvaus syntyi aikaan, jolloin akatemit olivat vakiinnuttaneet paikkansa länsimaisen taiteen ylimpänä instituutiona. Taiteen kenttää hallitsivat uusklassismi sekä romantiikka. Antiikin perinteeseen viitannut uusklassis-

246 Maisema lajityyppinä, Jumalana, tosiasiassa, runoutena ja symbolina, puhtaana muotona, populaarikulttuurina, käsitteenä sekä propagandana. Ks. tarkemmin alaluku *Näkökulmia maisemavalokuvaan* (s. 62–65).

247 Ks. esim. Eskola 1997b, 34–38.

248 Ks. esim. Hammond 1998, 293–308; Saraste 2010, 85–92.

min piirissä syntyneissä maalauksissa maisemalla oli hyvin toissijainen asema korkeintaan jonkin tapahtuman näyttämönä. Romantiikka puolestaan oli henkinen asenne, tunne-elämyksiä korostava vastaveto syntyäikansa, 1700-luvun lopun vakiintuneita arvoja (jossakin määrin myös uusklassisuutta) kohtaan.²⁴⁹ Maisema esitettiin edelleen taustana historiallisille kohtauksille, mutta kohosi myös aiheeksi sinällään.

Monimuotoisen piktorialismin taustalla oli useita 1800-luvun maalauksessa vaikuttaneita tyyliuuntia. Liikkeen lähtökohtia esitteli vuonna 1869 julkaistussa kirjassaan *Pictorial Effect in Photography* englantilainen taidemaalari ja valokuvaaja Henry Peach Robinson. Robinsonin taiteellisina vaikuttajina olivat ennen kaikkea prerafaeliittien veljeskuntaan kuuluneet maalarit, joista monet Robinson tunsi henkilökohtaisesti. Prerafaeliittien kuvakieli oli realistista ja yksityiskohtaista, uskollisuus luontoa kohtaan oli tekemisen julkilausuttuna lähtökohdana. Aiheensa he hakivat usein Shakespearen tuotannosta tai Raamatusta.²⁵⁰ Robinson koki prerafaeliittien kuvakielen itselleen läheiseksi ja hyvin valokuvaan sopivaksi. Robinsonin tunnetuimmat kuvat ovat useasta negatiivista koostettuja laatukuvia, joita sävyttää viktoriaalinen moralismi ja harras tunnelma.²⁵¹ Kirjotuksissaan Robinson nosti ylevän, kauniin ja pittoreskin tavoittelemisen arvoiksi asioiksi taiteessa. Vaikka hän epäili valokuvan mahdollisuuksia ylevän esittämiseen, hän katsoi valokuvan soveltuvan erinomaisesti kauneuden ja etenkin pittoreskin tavoittelemiseen.²⁵²

Robinsonin kuvakäsityksessä kauneus perustui totuuteen, mutta tämä ”totuus” ei voinut olla minkä tahansa eteen osuvan näkymän orjallista toistamista, vaan koulitun silmän tulkitsemää näkemistä. Alhaista ja rumaa tuli kaihtaa, pyrkimys miellyttävään totuuteen tuli asettaa taiteessa etusijalle. Tämä tarkoitti kuvan tasapainoa ja yhtenäisyyttä niin sommittelun kuin sävynhallinnan suhteen.²⁵³ Maisemakuvissa totuus edellytti luonnollisuutta. Esimerkiksi pilvien kopioiminen toisesta negatiivista oli Robinsonin mukaan tällaista luonnollisuuden pyrkimistä, sillä ajan siniherkillä valokuvamateriaaleilla taivasta ja maata ei

249 Romantiikka käsitteenä on laaja ja usein väärinymmärretty. Se sai alkunsa kirjallisuudesta, mutta laajeni myös muihin taiteisiin. Romanttisen maalaustaiteen aiheina olivat usein historialliset tapahtumat sekä maisemat. Ks. esim. Janson 1965, 453.

250 Levey 1962, 282.

251 Harker 1988, 44.

252 Robinson 1881, 6. Ylevä, kaunis ja pittoreski olivat keskeisiä kategorioita 1700- ja 1800-luvun ympäristöestetiikassa. Ylevä liittyy maisemaan, joka mittasuhteidensa valtavuuden, jylhyyden tai äärettömyyden kautta tuottaa voimakkaan tunnereaktion. Siinä missä ylevä voi tuottaa kauhun tunteen, kaunis on tasapainoista ja tuttua. Kauneus on ihailtavaa tai kunnioitusta herättävää, ei järkyttävää tai pelottavaa. Pittoreski (tai kuvauksellinen) lähestyy maisemaa kuvana. Ks. esim. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 25–27.

253 Robinson 1881, 47.



59. Henry Peach Robinson,
Wayside Gossip, 1882.



60. Henry Peach Robinson,
Carolling, 1887.

saatu valotettua molempia oikein samalle levyille. Toki Robinson myös edellytti, että maisemaan liitettävän taivaan tuli olla sopusoinnussa kokonaisuuden kanssa.²⁵⁴ Robinsonin työskentelyn lähtökohta, totuus, on yhdistettävissä suoraan traditioon, mutta toteutukseen annetut poeettiset vapaudet hyvinkin peittävät kuvien tämän puolen. Robinsonin tavoitteena oli aina kertova kuva.

Maisema ei Robinsonin tuotannossa esiinny aiheena sinänsä, vaan se toimii taustana tai kulissina maisemassa esitettävälle tapahtumille. Toisinaan maisema kuitenkin sai merkittävämmän roolin. 1880-luvulla Robinson oleili paljon Walesissa. Ympäristö inspiroi häntä, ja hän ryhtyi kuvaamaan sarjaa *Figures in Landscape*, jossa ihmiset esiintyvät osana maalaismaisemaa. Uusi kuivalevymenetelmä antoi vapauksia työskentelyyn, enää ei tarvinnut toimia pimiön vierellä, eikä negatiivien yhdistäminenkaan ollut aina tarpeen. Kuitenkin myös *Figures*-sarjan kuvat ovat tarkoin rakennettuja. Henkilöt on aseteltu maisemaan sommittelusääntöjen mukaisesti ja puvut, eleet sekä asennot on huolella suunniteltu.²⁵⁵ (Kuva 59.)

Robinsonin maisema on hoidettu brittiläinen maalaismaisema. Näkymä on ilmava ja valo pehmeää. Neljästä negatiivista kootussa yhdistelmäkuviissa *Carolling* (1887) kauas avautuva maisema näkyy hennon udun lävitse. Pääpaino kuvassa on kuitenkin etualan ihmishahmoilla, jotka asettuvat kuvan keskiviivan vasemmalle puolelle. Taempana laiduntavat lampaat paitsi tasapainottavat kuvan sommitelmaa antavat myös vihjeen maiseman kulttuurisesta kehyksestä. (Kuva 60.)

1880-luvun lopussa Robinsonin kiistakumppaniksi noussut Peter Henry Emerson haki puolestaan totuutta ja luonnonmukaisuutta toiselta suunnalta. Emersonin oma tuotanto sai vaikutteensa ranskalaisesta naturalistisesta maalaustaiteesta, ja Emerson nostikin ”naturalismin” malliksi myös valokuvaukseen. Emersonin teeseissä esimerkiksi Robinsonin käyttämä yhdistelmä kuvateknikka

254 Robinson 1881, 49–58. Ks. myös Harker 1988, 44–49.

255 Harker 1988, 65–74. Sommittelusäännöistä ks. Robinson 1881, 13–27.



61. Peter Henry Emerson,
Coming Home from the Marshes, 1886.

tuomittiin jyrkin sanoin.²⁵⁶ Emersonin suosima kuvaustapa oli Robinsonia suurempi, ja sitä on luonnehdittu jopa dokumentaariseksi.

Emersonin kuvissa on yhdistyneenä realistinen kansankuvaus ja ylevöittävä suhde maahan ja työhön. Maisema esiintyy hänelläkin lähinnä taustana tai toimintaympäristönä. Vuonna 1886 Emerson julkaisi ensimmäisen kuvasalkkunsu *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, joka sisälsi neljäkymmentä platinavedosta. Teos oli kuvattu kansan parissa autenttisuuteen pyrkien ja usein vaikeissa oloissa. Kuvissaan hän toteutti käytännössä valokuvallisia opinkappaleitaan. Kuvat ovat voimakkaan esteettisiä dokumentteja kansan elämästä. Tilanteet ja ympäristöt ovat arkisia, mutta ne on ylevöitetty voimakkaan sommittelun ja kuvapinnan pehmeän sävyalan kautta.²⁵⁷ Myös Emersonilla suoraan lähtökohtaan yhdistyy poeettisia, voimakkaasti valokuvan kuvallisuutta korostavia tekijöitä. Tällaisia ovat esimerkiksi kuvien suppea terävyysalue²⁵⁸, huolellinen sommittelu sekä Emersonin vedoksissaan suosimien valokuvamenetelmien pehmeä sävyala. (Kuva 61.)

Myöhemmässä piktorialismissa voi nähdä vaikutteita myös impressionistimaalareilta. Luonnonkohteita käytettiin impressionististen hetkien lähteinä, ja valokuvien pintaa korostettiin maalauksellisilla pimiötekniikoilla, esimerkiksi hiili-, öljy-, bromiöljy- tai kumibikromaattivedostuksella. Sävyjen pehmeys, utuharsot ja sääntöjen mukainen sommittelu toistuvat 1900-luvun alun piktorialistikuvaajien töissä. Maiseman tarkkaa toistoa tärkeämpää oli luoda kuvaan poeettinen tai lyrinen tunnelma, joka ohjaa katsojan mietiskelyyn tai pehmeään melankoliaan.²⁵⁹ Piktorialistien suosimat utuiset maisemat, käppyräiset puut ja dramaattiset pilvet jatkoivat elämäänsä vielä pitkälle 1900-luvun puolelle. Esi-

256 Emerson 1890, 22–24, 199.

257 Newhall 1988, 141.

258 Emerson tosin itse perusteli suppeaa terävyysaluetta Hermann von Helmholtzin tutkimuksilla silmän toiminnasta ja sikäli pyrkimyksellä luonnolliseen kuvaan kuten silmä näkee. Kuvissa siitä tulee myös poeettinen ilmaisukeino. Emerson 1890, 99–101, 119–120, 148–153.

259 Jussim & Lindquist-Cock 1985, 59–65.



62. Alvin Langdon Coburn,
Unfinished Building, New York, 1911.

merkiksi Suomessa piktorialistinen maisema oli suosiossa kameraseurojen näytelyissä vielä 1950-luvulla²⁶⁰.

Piktorialismissa kyti myös uusi suunta. Yhdysvaltalaisen Alvin Langdon Coburnin tuotannossa pehmytpiirtoinen piktorialismi haki uusia suuntia ja tuli kuin huomaamatta astuneeksi myöhemmin modernismin piirissä käsitellyille alueille. Coburnin 1900-luvun alkuun ajoittuvat kuvat suurkaupungeista ovat jo aiheensa puolesta poikkeavia, vaikka pohjaavatkin esteettisesti piktorialismiin²⁶¹. Poikkeava on myös Coburnin dynaaminen ja voimakas sommittelu, jossa on vaikutteita tuolloin länsimaissa ihastusta herättäneestä japanilaisesta taiteesta. Tähän liittyen Coburn pyrki myös teleobjektiivin avulla litistämään kuviensa perspektiivivaikutelmaa.²⁶² Coburnin kaupunkikuvissa korostuu graafisuus, ne rakentuvat linjoista ja pinnoista tavalla, joka enteilee abstrakteja pyrkimyksiä. Kaupunki on edelleen tunnistettavissa, mutta sitä katsotaan voimakkaan poeettisen suotimen läpi. (Kuva 62.)

1800-luvun suora maisemavalokuva

Ominaisuus, joka valokuvassa ensimmäiseksi lumosi katsojansa oli sen kyky toistaa objektiivin edessä aukeava näkymä pikkutarkasti. Edgar Allan Poe kommentoi vuonna 1840 daguerrotypiaa, ensimmäistä ja hyvin hienopiirteistä valokuvamenetelmää: ”Sillä, todellakin, daguerrotyyppi on äärettömän [...] paljon täsmällisempi

260 Saraste 2004, 122–130.

261 Keskeisen piktorialistista valokuvausta esitelleen julkaisun, Yhdysvalloissa ilmestyneen *Camera Work* -lehden kuvissa suurkaupunkien maisema esiintyy vain satunnaisesti, pois lukien Coburnin, Alfred Stieglitzin ja Paul Strandin kuvat. Lehden viimeisessä numerossa 1917 esille nostettu Strand esiteltiin jo uuden tyylin kuvaajana, vaikka hänen uraa uurtavissa New York -kuvissaan piktorialismin vaikutus onkin vielä nähtävissä. Stieglitz 2008. Ks. myös Frizot 1998, 327–333, 392.

262 Weaver 1986a, 6–9.



63. *Pyramide de Cheops*, etsaus ja akvatinta daguerrotyypin mukaan, N. P. Lereboursin sarjasta *Excursions daguerriennes*, 1840–1844.

toistossaan kuin yksikään ihmisen tekemä maalaus.”²⁶³ Pikkutarkkuus muodostui ominaisuudeksi, jota odotettiin ja edellytettiin valokuvilta. Valokuvien tuli olla tarkkoja, näköisiä kuvia kohteistaan. Tätä valokuvan kykyä näkyvän täsmälliseen toistamiseen toteuttaa myös suoran maisemakuvauksen traditio.

Myös suoran maisemavalokuvauksen juuret ovat löydettävissä maalaustaiteesta. Maisema vakiintui itsenäiseksi aiheeksi maalaustaiteessa 1600-luvun Hollannissa. Hollantilaismaalareiden maisema oli lähes poikkeuksetta viljeltyä tai muuten ihmisen muokkaamaa. Rakennukset ja satunnaiset ihmisryhmät olivat osa näkymää. Näkökulma oli laaja, ja näkymä kuvattiin kartankaltaisella tarkkuudella. Taivaalla oli kuvissa tärkeä asema. Pilvien kuvaamiseen sekä pilvisyyden vaihteluiden aiheuttamaan maiseman valaistukseen kiinnitettiin erityistä huomiota.²⁶⁴ Hollannista maisemamaalauksen traditio levisi muualle länsimaihin.

Merkittävä, yksittäisiä maalauksia laajemmalle levinnyt maisemakuvauksen muoto oli laajoina sarjoina julkaistu maisemagrafiikka. Pyrkimyksenä oli toistaa merkittävien paikkojen näköisyys mahdollisimman yhtäpitävänä. Tämän käyttötarkoituksen valokuva omaksui heti julkistamisensa jälkeen. Esimerkiksi pariisilainen optikko N. P. Lerebours julkaisi vuosina 1840–1844 114 daguerrotyyppiin perustuvaa kaiverrusta sarjassa *Excursions daguerriennes*²⁶⁵. (Kuva 63.)

Pyrkimys pikkutarkkaan maiseman dokumentointiin on ollut yksi maisemavalokuvauksen kantavista suunnista. Valtaosa varhaisista maisemakuvaajista tavoitteli kuvillaan täsmällistä nähdyn toistoa ja yhdennäköisyyttä kohteeseen. Esimerkiksi 1800-luvulla Egyptiä ja Lähi-Itää kiertäneiden valokuvaajien tehtävänä oli tuottaa kuvia, joista ikkunan lailla voi kurkistaa, miltä Egyptin pyramidit tai Jerusalemin kadut näyttävät. Samoin oman maan kohteita tallennettiin dokumentaarisella innolla. Kuitenkin, vaikka 1800-luvun matka- ja retkikuntavaloku-

263 ”For, in truth, the Daguerreotyped plate is infinitely [...] more accurate in its representation than any painting by human hands.” Poe 1840. Suomennos minun.

264 Esim. Levey 1962, 206–208.

265 Newhall 1988, 27.

vaajien työ kaikin puolin täyttää maiseman topografisen tallentamisen vaatimukset, on kuvista löydettävissä myös toisenlaisia vaikutteita.

Yhdysvaltojen sisällissodassa kuvaajanuransa aloittanut Timothy O'Sullivan toimi sodan jälkeen valokuvaajana Yhdysvaltojen tuntemattomiin länsiosiin suuntautuneilla tutkimusretkillä. Tieteellisen kartoitustyön ohella retkillä kartoitettiin mahdollisuuksia hyödyntää alueen luonnonvaroja, mutta retkillä oli myös poliittinen tarkoituksensa. Sodan jäljiltä kahtia jakautunut kansakunta oli koottava yhteen uusia ponnistuksia varten. Lännen valloitus, jolle tutkimusretket toimivat alkusoittona, oli keskeinen tavoite.

Vaikka O'Sullivan toimi geologisten retkikuntien valokuvaajana ja hänen kuvansa ovat taitavia dokumentteja geologisista muodostumista, niihin kätkeytyy myös muita arvoja. Kuvia ja kuvauspaikkoja tutkimalla ja uudelleen kuvaamalla on selvitetty, kuinka O'Sullivan valitsi kuvauskulmansa ja kohteensa. Samalla paljastui, että kuvat eivät olleetkaan aivan niin suoria dokumentteja kuin tutkijat olivat olettaneet. Kameraa on välillä tarkoituksellisesti kallistettu, näkökulmat ovat liioitellun dramaattisia ja joissain tapauksissa kohde ei ollut niinkään geologisesti kuin esteettisesti merkittävä. Usein O'Sullivan kuvasi sarjoja, jotka jälkikäteen saattoi yhdistää laajoiksi panoraamoiksi, ja toisinaan hän tallensi saman näkymän useaan kertaan ajan ja valon muutoksia seurattessaan.²⁶⁶ Tietoisesti tai tiedostamatta romantiikan ajan maisemamaalauksista tuttu asetelma ihmisen pienuudesta suuren luonnon keskellä toistuu O'Sullivanin kuvissa.

Myös toisen yhdysvaltalaisen kuvaajan, William Henry Jacksonin retkillä ottamat kuvat ovat korostuneesti dokumentteja. Työ tutkimusretkikunnissa opetti Jacksonin huomioimaan kuvissaan maantieteellisiä, topografisia, kansatieteellisiä ja arkeologisia erityispiirteitä. Jacksonin tavoitteet olivatkin ensisijaisesti maiseman tallentamisessa, eivät niinkään taiteellisessa ilmaisussa, vaikka tiivis yhteys taiteilija Thomas Moraniin perehdytti Jacksonin myös kuvataiteen metodeihin.²⁶⁷

Vuonna 1881 Jackson ryhtyi Union Pacific -yhtiön tilauksesta kuvaamaan maisemia mantereen halki kulkevan rautatien varrelta. Vielä tutkimusretkillä käytetyt hankalat märkälevynegatiivit olivat nyt korvautuneet kuivalevyillä, joiden käytön helppous antoi kuvaajalle uusia vapauksia ja ilmaisullisia mahdollisuuksia. Jackson paneutui työhön koko osaamisellaan ja valmisti esimerkiksi laajoja panoraamakuvia, jotka oli yhdistetty kolmesta tai useammasta 45 x 55 cm:n kokoisesta negatiivista. Kuvien laatu huomattiin, ja muutkin rautatieyhtiöt ryhtyivät käyttämään Jacksonin palveluksia. Rautatiekuvauksista tulikin Jacksonin pääasiallinen ansionlähde useiksi vuosiksi.²⁶⁸

266 Dingus 1982, 31–64.

267 Newhall & Edkins 1974, 20–21.

268 Newhall & Edkins 1974, 16.



64. William Henry Jackson,
Marshall Pass, Westside, 1880–1881.

Suorasta lähtökohdasta huolimatta Jacksonin kuvista voi tunnistaa myös vaikutteita romanttisesta maisemamaalauksesta. Romanttiset piirteet näkyvät erityisesti rautatiekuvissa. Kuvien maisemat ovat jylhiä vuoristoja ja erämaita, pilviä ja taivasta on tarpeen vaatiessa dramatisoitu taitavalla retusoinnilla. Maisema uhkuu ylevää voimaa, luonnon suuruutta. Mutta kuvilla on myös toinen ulottuvuus. Ne ovat tilattuja mainoskuvia. Suuressa maisemassa pikkuinen juna pukuttaa tarmokkaasti eteenpäin. Joen uurtaman syvän kanjonin ylle on vedetty silta. Luonnon mahtavuus ja ylevyys projisoituu myös sitä halkovaan rautatiehen. Kuinka mahtava on se, joka pystyy rautakiskoin kesyttämään tämän maiseman?²⁶⁹ (Kuva 64.)

Suomessa kiinnostus kansallisiin maisemiin kasvoi 1890-luvulla, jolloin helsinkiläiset Nyblinin ja Ståhlbergin kuvaamot kisasivat toinen toistaan mittavammilla maisemavalokuvasarjoilla.²⁷⁰ Aluksi Ståhlbergin laskuun toiminut Into Konrad Inha erottuu 1800-luvun lopun suomalaisista maisemakuvaajista sekä tuotannon laajuuden että laadun puolesta. Syvällisesti työhönsä paneutuneen Inhan lähtökohtana oli tallentaa suomalaisen maiseman edustavimmat piirteet ”luonnonmukaisesti ja uskollisesti”²⁷¹. Kuten yleisemminkin 1800-luvun lopussa, Inhan malli maisemavalokuvaan tuli maalaustaiteesta, ja valokuvaustekniikan, esimerkiksi laajakulmaisten objektiivien, aiheuttamia vääristymiä tuli välttää.²⁷² Niinpä Inhan kuvat ovat uskollisia kameran edessä avautuvalle näkymälle ja sikäli uskollisia suoralle traditiolle. Toistuvasti Inha kapuaa ympäristön korkeimmalle huipulle ja esittää laajan maiseman, jossa maiseman osatekijät asettuvat suhteeseen toistensa kanssa. Mutta Inhalle ei ollut vierasta ilmaisun poeettisuuskaan, ei taita-

269 Vastaava menetelmä, jossa romanttinen, ylevä maisema yhdistetään kaupallisiin tarkoituksiin, elää edelleen, minkä voi todeta vaikka televisiomainoksia seuraamalla. Esimerkiksi Janne Seppänen löytää vastaavan yhdistelmän Mercedes-Benzin automainoksesta. Seppänen 2001, 78–80.

270 Hirn 1977, 60–68.

271 Lintonen 2006, 20.

272 Lintonen 2006, 22.

van sanankäytön eikä valokuvan osalta. Inhan maisemat ovat erityisiä. Se pakahduttava luonnontuntu, joka ilmenee hänen teksteissään, välittyy myös valokuvista. Ne on valittu, rajattu ja sommiteltu huolellisesti esittämään maisema parhaimmillaan, mutta samalla puhuu tekijä itse. Inhan tarkkaan luonnon ja maiseman havainnointiin yhdistyvät ajankohtainen kansallistunne sekä henkilökohtaiset tunteet.²⁷³

Suoran tradition poeettisuus

1920-luvun aikana yhä useampi valokuvaaja alkoi irtautua keinotekoiseksi koe-tusta ja urautuneesta piktorialismista. Yhdysvalloissa uutta suuntaa edustivat esimerkiksi idässä Paul Strand ja lännessä Edward Weston. Piktorialismin nähtiin juuttuneen maalaustaiteen imitointiin ja lipsuneen kauas niistä totuuden pyrkimyksistä, joita vielä Robinson ja Emerson eri tavoin julistivat. Suoran valokuvauksen ideologiassa valokuvan totuus nousi jälleen ensi sijalle tärkeysjärjestyksessä – toki totuus ymmärrettiin eri tavalla kuin varhaisten piktorialistien parissa. Muutos näkyi kuvien ilmiössä. Suoruus tarkoitti terävää, tarkkaa ja sävykästä negatiivia. Vedos oli mustavalkoinen, taitavasti työstetty toistamaan alkuperäisen kohteen muodot ja sävyt.²⁷⁴ Piktorialistien suosima pehmeys ja maalausta jäljittelevät vedostusmenetelmät olivat pois pyyhkäistyjä, mutta tämä ei poista poeettisuutta uuden suunnan kuvaajienkaan kuvista, menetelmät poeettiseen ilmaisuun vain ovat toisenlaiset²⁷⁵. Uusi suunta vaikutti myös siihen, mitä kuvattiin. Kirjallisten allegorioiden ja melankolisten maisemien sijaan tavoiteltiin ympäröivän todellisuuden kohteita. Kamera tarjosi valokuvaajalle keinon tallentaa ”asioiden todellinen olemus”²⁷⁶.

1930-luvun alussa Preston Holder ja Willard Van Dyke kutsuivat kokoon joukon länsirannikon valokuvaajia, jotka olivat omaksuneet suoran valokuvauksen periaatteet. Ryhmä otti nimekseen f/64, ja sitoutui näin suoraan valokuvaukseen jo nimessään: kameran pienimmällä aukolla f/64 terävyysalue on suurimmillaan. Ryhmän kokoonpano vaihteli näyttelystä toiseen, johtohahmoksi nousi itseoikeutetusti Edward Weston, ja myös esimerkiksi Ansel Adams, Brett Weston, Imogen Cunningham ja Sonya Noskowiak olivat mukana ryhmän toiminnassa.²⁷⁷ Näistä uskollisimmin maisemaan kuviensa aiheena suuntautuivat Adams sekä Brett Weston.

273 Inha 2002; Eskola 2006, 20–30.

274 Esim. Weston 1984, 114.

275 Edward Weston korostaa kirjoituksessaan ”valokuvallista näkemistä”, valokuvan tekni-
sten ja kuvallisten mahdollisuuksien ymmärtämistä ja hallintaa. Weston 1984, 115–
117.

276 Weston 1984, 117.

277 Heyman 1992, 19–22.



65. Ansel Adams,
Mount Williamson, the Sierra Nevada from Manzanar,
California, 1944.

Vaikka Ansel Adams muiden ryhmään kuuluneiden lailla sitoutui suoraan valokuvaukseen, sekä Janne Seppänen että Taneli Eskola ovat käyttäneet hänen kuviaan Yosemite kansallispuistosta esimerkkinä romanttisesta maisemavalokuvauksesta²⁷⁸. Adamsin kuvista onkin löydettävissä viitteitä niin suorasta kuin poeettisestakin traditioista. Adamsin kuvassa *Mount Williamson, the Sierra Nevada from Manzanar, California* (1944)²⁷⁹ etuala peittyy suuriin kivenlohkareisiin, taustalla kohoavat jylhät vuorenhuiput, joiden välissä leijuu pilviä. Ylhäältä siivilöityy auringon valo sädekimppuna maisemaan. Hetkellisen valovaikutelman ja taitavan valokuvateknisen manipuloinnin kautta Adams on luonut maisemaan luonnon voimaa ja suuruutta uhkuvan tunnelman. (Kuva 65.) Yhteys romanttiseen traditioon on ilmeinen. Mutta jos unohdetaan valovaikutelmat ja katsotaan, mitä kuvassa on, paljastuu Adamsin katseen suoruuus. Ilman estetisoivaa valovaikutelmaa sitä voisi pitää jopa neutraalina, toteavana. Sama toteutuu Adamsin kuvissa kautta tuotannon.

Adams oli erittäin tietoinen valokuviansa kuvallisuudesta. Tämä näkyy siinä pedanttisuudessa, jolla hän suhtautui kuvien tekemiseen koko prosessin aikana. Samalla Adams oli kuitenkin myös tietoinen siitä, mitä hän kuvasi. Koskemattomat erämaat, vuoret ja metsät ovat Adamsin tuotannon keskeistä aihepiiriä. Siinä missä Edward Westonille kuvan kohteella sinänsä ei ollut merkitystä, Adamsille erämaalla oli merkitys. Osoituksena tästä on Adamsin aktiivinen työ erämaa-alueiden suojelun puolesta.

Maisemavalokuvan traditioita tarkastellessa on ilmeistä, että kuville haetuilla merkityksillä ja kuvattavaksi valitulla maisemalla on yhteys. Poeettiseen traditioon viittaavia romanttisia virikkeitä haetaan pikemmin vuoristoista kuin tasa-

278 Nuutinen & Seppänen 1993, viii–x; Eskola 1997b, 35–36.

279 Jussim & Lindquist-Cock 1985, 136. Kuva on julkaistu myös *The Family of Man* -näytelyn katalogissa. Jussim ja Lindquist-Cock mainitsevat, että kuvan maisema avautui toisen maailmansodan aikaiselta internointileiriltä, jonne Yhdysvallat oli sijoittanut japanilaislähtöistä väestöä. Tämä tieto avaa kuvalle uudenlaisia tulkintamahdollisuuksia. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 147. Ks. myös Steichen 1997, 68–69.

mailta. Suuret tunteet hakevat voimansa voimakkaasta maisemasta. Tässäkin suhteessa Adamsin työ on liitettävissä romanttiseen, poeettiseen traditioon. Suoran valokuvauksen traditioon liittyvän topografisen kuvan perusmalli taas on ylhäältä katsottava laaja maisema, jonka laajalle kantavasta näkymästä maiseman yksityiskohtia voi lukea kuin karttaa. Valokuvaajan tarkoituksiperät vaikuttavat paitsi siihen, miten hän maisemaa kuvaa, myös siihen, millaista maisemaa hän kuvaa²⁸⁰.

1970-luvulla toteava, topografinen katse maisemaan otetaan uudella tavalla mukaan valokuvakeskusteluun. *Uusi topografia* -näyttelyssä²⁸¹ esiintyvät kuvaajat pyrkivät ohittamaan maisemakuvauksen kuvallisen tradition ja näyttämään maiseman sellaisenaan. Myös kuvauspaikat poikkesivat totutuista vuoristonäkymistä ja erämaista. Kohteiksi oli valittu luonnon ja kulttuurin väliin asettuvia tiloja: joutomaita, teollisuusalueita ja muita vähemmän esteettisiksi miellettyjä näkymiä.

Liz Wells liittää *Uusi topografia* -näyttelyyn pyrkimyksen neutraaliuteen ja objektiivisuuteen sekä irtioton vertauskuvallisesta maisemasta. Toisaalta Wells kuitenkin näkee, että kuvaajat painottivat niin muotoa kuin sisältöäkin²⁸². Vaikka esimerkiksi Lewis Baltz painotti pyrkimystään neutraaliin, estetiikasta ja ideologiasta vapaaseen valokuvaan, Wells näkee uuden topografian kuvaajien kiinnostuksen urbaaneihin epäpaikkoihin ja ympäristön alennustilaan osoittavan jälkikäteen katsottuna yhteiskuntakriittistä asennetta.²⁸³ Myös Janne Seppäsen mukaan uuteen topografiaan liittyvistä valokuvista on usein luettavissa poliittisia ja ekologisia teemoja.²⁸⁴

Uusi topografia -näyttelyssä mukana ollut Robert Adams on kirjassaan *Los Angeles Spring* kuvannut eteläisen Kalifornian maisemia. Entinen paratiisinomainen puutarha hedelmätarhoineen on kuvissa kuiva ja kuihtunut. Kuvien sävyala on rikas. Horisontti rajaa sävyt. Taivas on vaalea, maa tumma. Savusumu verhoaa taivaa – joka usein kattaa puolet kuvasta – piirteettömään kirkkauteen ja aiheuttaa voimakkaan ilmaperspektiivin – kaukaiset vuoret piirtyvät vaaleina, lumihuippuisina figuureina. Vaikka ihmistä ei näy, ihmisen läsnäolo tuntuu jokaisessa kuvassa. Maisemassa risteävät tiet ja polut sekä taivasta halkovat sähkölinjat muodostavat tiheän verkoston. Hylättyjen puutarhojen puut roikottavat surullisina kuivuneita oksiaan. Robert Adamsin maisemat eivät sovi perinteiseen esteettiseen maisemakuvastoon. Aiheenvallinnan, komposition ja rikkaan mutta tarkoin harkitun sävyalan kautta kuvista välittyy asenne. Alueen nykyinen rappio glorifioi sen entistä –

280 John Bergerin sanoin: "The photographer's way of seeing is reflected in his choice of subject." Berger 1972, 10.

281 Näyttely *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* vuodelta 1975 (George Eastman House, Rochester, USA). Ks. esim. Wells 2011, 129.

282 "[...] of course there was emphasis on form as well as content." Wells 2011, 129.

283 Wells 2011, 129.

284 Nuutinen & Seppänen 1993, ix.



66. Robert Adams,
Overlooking Long Beach, 1983.



67. Lewis Baltz,
*No. 52, Prospector Park, Subdivision Phase III,
Lot 55, looking West-Northwest, 1979.*

nyt vain viitteistä luettavaa – loistoa. Tumma, synkkä maa makaa kuolleen taivaan alla. Paljaat, rivissä seisovat puut muistuttavat menneestä.²⁸⁵ (Kuva 66.)

Lewis Baltz vei topografisen kuvan äärirajoilleen *Park City* -sarjassaan. Hän kieltää ilmaisupyrkimyksensä ja käyttää kameraansa toistamaan konventionaalista katsomisen tapaa, niin että niin väline kuin kuvaajakin ovat kuin läpinäkyviä. Baltzin kohteena on entinen kaivoskaupunki Utahissa, joka paloi 1898 ja pitkän taantuman jälkeen alkoi jälleen kasvaa 1950-luvulla läheisten hiihtokeskusten ansiosta. Mitenkään viehättävä tai idyllinen pikkukaupunki Park City ei ole. Autiota yleisnäkymää ryydittävät kaivostoiminnan jätteet ja maata syövä eroosio. Maaperä ja maisema ovat olleet usean väkivaltaisen toimenpiteen kohteena – ja siltä se myös näyttää. Baltz ei pyri rajauksilla tai kuvauskulmilla korostamaan maiseman lohduttomuutta, vaan näyttää paikan ”kokonaisena” ja antaa maiseman puhua itse puolestaan.²⁸⁶ (Kuva 67.)

Sekä Robert Adamsin että Lewis Baltzin kuvia luonnehtii pyrkimys läpinäkyvyyteen. Valokuvaajan käden jälki – niin taitavasti kuin kuvat onkin tehty – ei nouse aiheensa yläpuolelle. Valokuvakuraattori Colin Westerbeck kirjoittaa, että Adamsin kuvat vaikuttavat siltä, kuin ne olisivat syntyneet ilman, että ihmisellä on ollut osuutta asiaan²⁸⁷. Kuvat pyrkivät esittämään – teknisten rajoitusten puitteissa – mahdollisimman yhdenpitävän näköisyyden kuvatun maiseman kanssa. Adamsin ja Baltzin kuvat lukeutuvat suoraan traditioon sen puhtaimmassa muodossa. Mutta silti – kuvien visuaalinen ilme on tarkoin harkittu, jokainen kuvan ilmiäsuun vaikuttava päätös esimerkiksi terävyysalueen, rajauksen tai sävyalan

285 Adams 1986.

286 di Grappa 1980, 24–29.

287 Westerbeck 1998, 655.

suhteen on tehty tietynlaiseen visuaalisuuteen pyrkien. Poeettisuus on läsnä myös suoran tradition äärimmilleen viedyissä valokuvissa.

Traditiot sekoittuvat

Koska poeettinen ja suora traditio pohjautuvat valokuvan kahteen todellisuussuhteeseen (valokuvaan kuvallisena tulkintana ja jälkenä) on piirteitä molemmista tunnistettavissa kaikista valokuvista. Kuitenkin, kuten käsittelemäni esimerkkita-paukset maisemavalokuvan historiasta osoittavat, valokuvaajat ja valokuvaajaryh-mät ovat työskentelyssään toistuvasti painottaneet jompaakumpaa näkökulmaa. Näin poeettinen ja suora traditio ilmenevät maisemakuvien ja -kuvaajien muodos-tamassa jatkumossa ennen kaikkia siinä, kuinka valokuvasta puhutaan ja millaisia merkityksiä valokuville annetaan. Näissä diskursseissa poeettinen ja suora myös kiertyvät toisiinsa.

Suoran maisemavalokuvan traditiossa tietyt poeettiset valinnat – esimerkiksi kuvan terävyys ja sävykykyys – ilmaisevat kuulumista juuri tähän traditioon. Terä-vyys ja sävykykyys ovat ikään kuin näkymättömiä valintoja. Suoran tradition tiu-kimmassa tulkinnassa niitä pidetään valokuvan ominaisuuksina²⁸⁸ ja siten ”luon-nollisina” tai ”valokuvallisina” tapoina nähdä kohde. Vastaavasti poeettisessa traditiossa kameran edessä avautuva maisema on vain lähtökohta. Maisemavalo-kuva on vapaasti valokuvaajan muunneltavissa oleva tulkinta maisemasta, ja se voi viitata johonkin muuhun.

Valtaosan maisemavalokuvista voi asettaa jonnekin näiden kahden ääripään väliin. Peter Henry Emersonin maalaisnäkymissä yhdistyy tarkka kansanku-vaus poeettiseen tulkintaan, Ansel Adamsin erämaissa kohtaavat suora katse ja romanttinen tulkinta, Lewis Baltzin joutomaiden lakoninen esittävyys rakentaa poeettista kertomusta.

Seuraavassa luvussa esitän kuvallisen esimerkin siitä, kuinka suoran ja poeet-tisen tradition yhteys avautui minulle konkreettisesti oman työni kautta. Kesän 2004 Etelä-Ruotsin kierroksellani pyrin luomaan poeettisen tulkinnan esihisto-riallisista kohteista. Valitsin kuvaustyylin lähtökohtani mukaisesti – kuvasin mus-tavalkofilmille ja rajasin kuvat niin, että tämän päivän merkit kuvissa olisivat mahdollisimman pienessä roolissa. Korostin taivasta ja sen merkitystä kuvien tun-nelmaan. Poeettisista lähtökohdista ja valinnoista huolimatta hämmästelini myö-hemmin kuvieni suoruutta.

288 Esim. Weston 1984, 114.

3.3 Kiven ja maan aika

Kivilläkin on syntynsä ja historiansa, mutta ihmiseen verrattuna ne ovat ikuisia. Nämä kivet ovat olleet jo tuhansia vuosia. Siitä lähtien, kun jäät poistuivat, ehkä kauemminkin. Sitten tulivat ihmiset, asettivat ne säännöllisiin muodostelmiin ja nostivat pystyyn, kirjoivat ne kuvillaan tai rakensivat niistä hautansa, tekivät kivistä merkkejä, jotka jatkavat heidän olemistaan senkin jälkeen, kun he itse ovat unohtuneet.





68. Pronssikautinen kalliopiirros,
Hästhallen, Karlskrona, Ruotsi, 2004.



69. Rautakautinen hautakenttä,
Lii, Kungsbacka, Ruotsi, 2004.



70. Rautakautinen laivalatomus,
Ales stenar, Kaseberga, Ystad, Ruotsi, 2004.



71. Kivikautinen käytävähauta,
Gillhög, Kävlinge, Ruotsi, 2004.



72. Rautakautinen hautakenttä,
Mosslelund, Värnamo, Ruotsi, 2004.

73. Pronssikautinen hautakenttä,
Hagbards Galge, Falkenberg, Ruotsi, 2004.







74. Rautakautinen hautakenttä,
Högaberg, Varberg, Ruotsi, 2004.



75. Kivikautinen kammiohauta,
Skegrie, Trelleborg, Ruotsi, 2004.



76. Rautakautinen hautakenttä,
Mosslelund, Värnamo, Ruotsi, 2004.

77. Rautakautinen kivikehä,
Johannishusåsen, Karlskrona, Ruotsi, 2004.







78. Kivikautinen käytävähauta,
Örenäs, Landskrona, Ruotsi, 2004.



79. Rautakautinen hautakenttä,
Lii, Kungsbacka, Ruotsi, 2004.





80. Kivikautinen kammiohauta,
Vrångstad, Tanum, Ruotsi, 2008.

81. Rautakautinen hautakenttä,
Disas ting, Ystad, Ruotsi, 2004.



82. Rautakautinen hautakenttä,
Greby, Tanum, Ruotsi, 2008.

3.4 Koettu ja koottu myyttisyys

Kun ryhdyin kuvaamaan edellisen luvun kuvasarjaa, tavoitteeni oli luoda poeettinen tulkinta muinaisjäännöksistä maisemassa. Pysin esittämään kuvaamani kohteet ennen kaikkea suhteessa menneeseen, aikoinaan eläneisiin ihmisiin, jotka omalla toiminnallaan antoivat niille merkityksen. Vastaavan pyrkimyksen olen tunnistanut myös muiden kuvaajien töissä. Olen toistuvasti kiinnittänyt huomiota kuviin, joita luonnehtii tietynlainen suhtautuminen maisemaan ja aikaan. Näissä kuvissa maisemassa näkyvä aika koskettaa minua erityisellä tavalla. Kuvat viittaavat menneeseen ja pyhittävät maaperän menneiden polvien työllä, mutta samalla kuvat ovat tätä päivää ja kuvaushetkensä aikaa. Olen luonnehtinut tätä jatkuvaa aikasuhdetta määritelmällä myyttinen. Mutta kuinka myyttinen valokuvissa ilmenee?

Seuraavassa tarkastelen valokuvia Brittein saarten maisemista myyttistä tulkintaa etsien. Samalla pohdin sitä, mikä on näiden kuvien suhde poeettiseen ja suoran maisemavalokuvan traditioihin ja pyrin edelleen avaamaan valokuvaan liittyvien merkitysten muodostumista. Myyttiseen tulkintaan liittyvän aikakäsityksen kautta lähestyn myös kokemusta ajasta ja sen tavoittamista valokuvien kautta.

Myyttinen maisemavalokuva

Myytti ja myyttinen ovat sanoja, jotka esiintyvät arkisessa kielenkäytössä monenlaisissa yhteyksissä ja merkityksissä. Myytilä voidaan tarkoittaa lähes mitä tahansa epämääräistä tarinaa tai väitettä, jonka todenperäisyys on uskonnollisella tasolla. Sanakirja määrittelee myytin jumalaistaruna, perimätietona, joka kertoo jumalista, haltijoista, paholaisista ja muista sellaisista. Myytilä on myös kiinteä yhteys uskonnollisiin normeihin, riitteihin ja kultteihin. Myyttinen täsmentyy muinaiseen myyttiin liittyväksi tai alitajuisiin tai arkkityyppeihin mielikuviin perustavaksi.²⁸⁹ *Mytologian sanakirjassa* täsmennetään myytin määritelmää:

289 Koukkunen ym. 2002, 325. Suomalaisista myyteistä ja mytologiasta ks. esim. Siikala 2012.

alkuaikojen toimintaan liittyvinä ne ”sisältävät asioiden ja ilmiöiden olemassaolon perusteita ja sitä, kuinka nämä ilmiöt ovat syntyneet ja olleet olemassa tähän päivään saakka”²⁹⁰.

Maisemakuvan yhteydessä käytän ilmaisua ”myyttinen” nimenomaan alkuaikoihin ja asioiden syntyihin sekä myyttiseen aikakäsitykseen viittaavana. Myyttiset maisemakuvat ovat yhteydessä arkkityypiseen²⁹¹ maisemaan, alkumaiseen, jota jumaluus tai luonnonvoimat hallitsevat. Tässä maisemassa vallitsee syklinen aikakäsitys, asiat ja tapahtumat toistuvat ikaikaisesti.²⁹² Arkkityypiseen maisemaan liittyy myös pyhyden käsite. Alkumaisen maa on pyhitetty maa. Kulttuurisessa mielessä tämän voi laajentaa myös kulttuurin alkuun: esisien työ pyhitti maan, jota he viljelivät ja muokkasivat. Myyttisen maiseman aikamuoto on preesens, maisema elää jatkuvuuden tilassa, eivätkä ihmisen aiheuttamat muutokset kumoa sen perusluonnetta.

Kuvissa myyttinen esiintyy paitsi konkreettisenä kohteena (esimerkiksi muinaisjäännöksenä) myös kuvallisin keinoin rakennettuna viittaussuhteena maiseman arkkityyppiin, aikaan ja historiaan. Kuvan esittämän maiseman myyttisyys on tulkinta ja sellaisena riippuvainen tulkitsijasta. Kun haen tekijöitä, jotka vaikuttavat siihen, että kuvan maisema on tulkittavissa arkkityypisenä tai myyttisenä, tämä tulkinta on minusta lähtöisin. Toki tulkinnalle voi löytyä tukea muualtakin. Myyttisyys on voinut olla aavistettavissa jo ympäristön rakenteista, tai se on voinut olla myös kuvaajan tulkinta maisemasta. Myös muut kuvaa katsoneet ovat voineet nähdä siinä mahdollisuuden myyttiseen tulkintaan.

Valokuvatutkija Kimmo Lehtonen on tarkastellut maiseman myyttisyyttä suomalaisessa 1990-luvun valokuvauksessa. Lehtonen näkee myyttisyyden valokuvissa perustuvan aiheeseen tai hahmoihin. Esimerkkinä aiheen kautta ilmenevästä myyttisyydestä Lehtonen käyttää muiden muassa Ritva Kovalaisen ja Sanni Sepon *Puiden kansa* -teosta sekä Gallen-Kallela museossa vuonna 1997 esillä ollutta *Rumpu ja kamera* -näyttelyä. Myyttisiä hahmoja taas esiintyy esimerkiksi Vertti Teräsvuoren työryhmineen toteuttamassa *PreKalevala*-projektissa.²⁹³ Lehtosen tarkastelu poikkeaa kuitenkin omastani siten, että hän ei huomioi kuvien

290 Honkala 2000, 169.

291 Sivistyssanakirjan mukaan arkkityyppi on määriteltävissä alkumuodoksi tai peruskuvaksi. C. G. Jungin psykologiassa se on ”ihmissuvun alitajuiseen sielunelämään kuuluva yleisinhimillinen sisältö, jonka ilmauksia ovat myytit, tarut ja unikuvat”. Koukkunen ym. 2002, 64.

292 Mircea Eliaden mukaan myyttinen aikakäsitys kumoaa historian. Tapahtumat nähdään arkkityyppisten myyttisten tapahtumien toistumisena. Historiaa ei ole, vaan aika kulkee syklisesti, kaikella on esikuvansa. Ihmisillä ja esineillä ei ole itseisarvoa, vaan niiden arvo syntyy suhteessa myyttisiin tapahtumiin ja arkkityyppeihin. Eliade 1992.

293 Lehtonen 1999, 311–315.

kuvallisia ratkaisuja, joilla kuitenkin on merkittävä rooli kuvien tulkintaa rakennettaessa.

Myyttisen maisemakuva tekijät

Myyttisyyttä muodostavien kuvallisten ratkaisujen tarkasteluni perustuu maisemavalokuvan poeettiseen ja suoraan traditioon. Näitä toisiinsa kietoutuneita suuntauksia olen tarkastellut aiemmin tutkimuksessani. Poeettisessa traditiossa maisema on materiaalia, jota voidaan työstää halutun tunnelman tai vaikutelman saavuttamiseksi, jolloin kuvallisuus korostuu. Suoran maisemavalokuvan traditiossa puolestaan etusijalla on pyrkimys maiseman näköisyyden toistamiseen. Kuvaaja tallentaa näkyviä maiseman rakenteita, dokumentoi maiseman piirteitä ja yksityiskohtia. Kuitenkin aina kun maisema valokuvataan, kuvaaja luo kuviin oman maisemansa, joka ei ole toisinto, vaan tulkinta kameran edessä avautuneesta näkymästä. Niinpä myös myyttistä tulkintaa haettaessa tukeudutaan sekä maisemassa oleviin ominaisuuksiin että kuvallisiin ratkaisuihin.

Maiseman myyttisyys voi ilmetä valokuvissa useiden eri tekijöiden kautta. Pääasialliset tekijät ovat jaettavissa kolmeen luokkaan:

Ensiksi tulkinta voi pohjautua itse ympäristöön ja siinä ilmeneviin merkkeihin. Tällöin myyttisyys perustuu maiseman arkkityyppiseen luonteeseen tai pitkään historiaan. Arkkityyppinen alkumaisema huokuu voimaa ja jumaluutta. Vuoristot ja meri ovat voimakkaita, ”alkukantaisia” maisemia ja sikäli helposti määritettävissä myyttisiksi, mutta saman tunteen voi löytää myös metsästä tai jopa viljelymaisemasta. Tulkintaa vahvistavat myös kulttuuriset kerrostumat, esisien jättämät merkit maisemassa. Näitä voivat olla niin esihistorialliset monumentit kuin myöhemmät, historiallisen ajan rakennelmat.

Toiseksi kyseessä voivat olla maisemaan tiedon ja kokemuksen kautta liitettävät ominaisuudet, jotka eivät välttämättä ole suoraan luettavissa maisemasta. Ne voivat liittyä arkkityyppisiin maisemiin, joihin jokin yksittäinen paikka saattaa rinnastua. Tai sitten jokin tapahtuma, tarina tai vaikka kirjallinen kohtaaus on yhdistettävissä tiettyyn tai tietyn tyypin maisemaan.

Kolmanneksi myyttisyys voidaan luoda tai sitä voidaan korostaa esteettisten ja valokuvateknisten ratkaisujen kautta. Valokuvassa esiintyvä myyttisyys ei ole riippuvainen vain fyysisen maiseman ominaisuuksista, vaan se pohjaa myös kuvalliseen traditioon, jonka avulla myyttistä on aiemmin esitetty esimerkiksi maalaustaiteessa. Kuvan rajaaminen ja sommittelu sekä kuvan sävyalan muokkaaminen ovat valokuvaajan keinoja muokata kuvan välittämää viestiä. Se, kuinka kuvaaja näitä keinoja käyttää, määrittää myös sen, miten kuva suoran ja poeettisen tradition akselilla asettuu.



83. Alexander Keighley,
Fantasy, 1915.



84. Peter Henry Emerson,
A Stiff Pull, noin 1888.

Myyttisyys piktorialistikuvaajien maisemassa

Piktorialistien oppi-isän Henry Peach Robinsonin taidekäsitys oli sidoksissa aikansa maalaustaiteeseen²⁹⁴, eikä siten ole yllätys, että maisemaan sovellettuna Robinsonin ajatukset johdattelivat romanttisen kuvaston suuntaan. Romanttinen puolestaan – kuvatessaan luonnonvoimien tai jumaluuden hallitsemaa ylevää maisemaa – on läheisessä suhteessa arkkityyppisen myyttisen maiseman kanssa.

Piktorialistien kuvakieli on kuitenkin usein varsin kirjallista ja – heijastellessaan viktoriaanisen ajan arvomaailmaa – ajoittain kovin pikkusievää. Alexander Keighleyn hiilivedoksessa *Fantasy* (1915) nymfit tanssivat usvaverhon suojassa. (Kuva 83.) Usvan luoman ilmaperspektiivin kautta kuva jakautuu voimakkaasti etu- ja taka-alaan. Etualan tumma puu ja pensaas luovat kehyksen vaalealle taustalle nymfeineen. Kuva on rakennettu vastakohtien varaan: suuri, tumma puu vertautuu pieniin, vaaleasävyisiin tanssijoihin. Kuvassa on epäilemättä tavoiteltu sadunomaista tunnelmaa, ja tietyllä tasolla siinä on myös onnistuttu. Oma suhteeni Keighleyn kuvaan on kuitenkin kaksijakoinen. Yhtäältä olen viehätynyt kuvan rakenteesta, sävyalasta ja tunnelmasta, mutta toisaalta kuvan ilmeinen keinoitekoisuus pyyhkäisee tunnelman pois kuin aamuurinko usvan.

Naturalistisia vaikutteita piktorialistiseen valokuvaukseen tuoneen Peter Henry Emersonin tuotannossa maisema saa myyttisiä ulottuvuuksia kuvissa olevien ihmisten ja kuvallisten ratkaisujen kautta. Emerson kuvaa maasta elantonsa saavia ihmisiä, joilla on konkreettinen suhde maisemaan. Emersonin maalauksellista realismia lähentelevä kuvakieli rinnastaa maan asukkaisiinsa. Kuvassa *A Stiff Pull* (n. 1888) maamies hevosineen kyntää peltoa. (Kuva 84.) Liike suuntautuu alhaalta vasemmalta ylös oikealle. Horisontti jakaa kuvan, alhaalla on kynösvakojen juovittama maa, ylhäällä tummien pilvien läikittävä taivas. Maisema

294 Harker 1979, 16–20.



85. James Graig Annan,
The Dark Mountains, 1890.



86. George Davison,
Harlech Castle, 1903.

on hyvin pelkistetty. Puut, rakennukset ja muut ihmiset on rajattu kuvasta pois²⁹⁵. Emerson on käyttänyt myös valokuvateknisiä keinoja ilmaisunsa vahvistamiseen. Kuva on jätetty tarkoituksellisesti osin epäteräväksi. Tämä, samoin kuin gravityri-menelmästä johtuva pehmeä sävyala ovat Emersonin yleisesti käyttämiä ratkaisuja, jotka liittyivät oleellisesti hänen kuvallisiin näkemyksiinsä.²⁹⁶

Emersonin kyntäjä on tulkittavissa sankarihahmona, joka luo järjestystä koskemattomaan maaperään. Miehen edetessä pellolla maan pinta saa säännönmu-kaisen rakenteen, ja myöhemmin – katsojan oletuksena – karu maaperä kasvattaa runsaan sadon uurastuksen tuloksena. Näin maamies esiintyy myyttisenä hahmona, joka työnsä kautta pyhittää muokkaamansa maaperän.

James Graig Annanin valokuvassa *The Dark Mountains* (1890) ihmisten rooli on toinen. (Kuva 85.) Kuvassa avautuu ylhäältä katsottu laakso, joka päättyy taka-alan vuorijonoon. Neljä ihmistä kävelee jonossa etualalla. He kulkevat kohti laaksoa, pois päin katsojasta. Kuvan rakenteessa, siinä kuinka ihmishahmot ovat sijoittuneet maisemaan, on yhteys esimerkiksi Caspar David Friedrichin romanttisiin maisemamaalauksiin²⁹⁷. Kuten Emersonin kuvassa, Annanillakin sävyala on muhevan tumma, maanpinnan yksityiskohdat katoavat pehmeään hämärään. Kontrastina vaaleille pilville taivas tummuu ylös mentäessä. Sävyjen kautta maa ja taivas ovat voimakkaassa sidoksessa toisiinsa. Annanin kuvan ihmiset eivät kuitenkaan ole samalla tapaa myyttisiä hahmoja kuin kyntäjä Emersonin kuvassa.

295 Esimerkiksi Wikimedia Commonsista kuvasta löytyy (hakusanoilla: Emerson Stiff Pull) myös vaihtoehtoinen versio, jossa taivas on piirteetön ja oikealla horisontin takaa pilkistää puu. Muutoin kuva on identtinen tunnetumman – ja dramaattisemman – version kanssa. Dramaattisemmassa kuvassa olevista jäljistä päätellen kuvaa on vedostusvaiheessa retusoitu.

296 Emersonin näkemyksiä valottaa kattavasti vuonna 1889 julkaistu kirja *Naturalistic Photography for Students of Art*. Emerson 1890.

297 Weaver 1986b, 64. Friedrichin romanttinen vaeltajahahmo on vaikuttanut myös suomalaisen nykyvalokuvaan. Ks. Kella 2014, 70–74.

Viite myyttiseen löytyy vuorista ja pilvistä. Annanin kuvaama maisema johtaa ajatukset alkuperäiseen, koskemattomaan maahan. Tätä tunnetta vahvistaa vielä se, että kuvasta on voimakkaan pintarakenteen ja sävy maailman kautta häivytetty paikan tunnistettavat piirteet.

George Davisonin kuva *Harlech Castle* (1903) jakautuu voimakkaasti kolmeen alueeseen. (Kuva 86.) Etualalla tummat ruohotupsut pistävät esiin vaaleasta hiekasta. Taka-alan tumma, kumpuileva maasto piirtyy esiin muutaman vaaleamman sävyn kautta. Taivaalla pilvet toistavat etualan vaaleita ja keskiharmaita sävyjä. Itse linna sulautuu lähes täysin taka-alan tummuuteen.

Niin Emersonin, Annanin kuin Davisoninkin kuvissa taivaan merkitys on suuri. Hallitun sävyalan avulla on luotu yhteys maan ja taivaan välille. Taivaalla melskaavat pilvet, ja pilvillä on läpi taiteen historian ollut yhteys joko jumaluuteen tai luonnon ikaikaisiin voimiin, jotka vaikuttavat maahan ja maan asukkaisiin²⁹⁸. Kuvan sävy maailman ja sommittelun avulla valokuvaajat siirtävät taivaan ja maan myyttisen yhteyden kuviinsa.

Toinen merkittävä yhteinen piirre on sävyasteikon tummuus. Tummat sävyt saavat niin maan kuin taivaan vaikuttamaan raskailta. Taivas on kuin myrskyyn puhkeamassa, ja maa tuntuu muhevalta. Tumma sävyala peittää joitain piirteitä, joiden kautta maisema olisi yksilöitävissä. Toisaalta se saa maan tuntumaan täydemmältä, fyysisemmältä.

Piktorialisteista Alvin Langdon Coburn työskenteli konkreettisimmin maiseman myyttisten rakenteiden parissa. 1920–1930-luvuilla Coburn kuvasi Britannian kivikautisia megaliittimonumentteja. Tässä vaiheessa hän oli jo suurimmaksi osaksi jättänyt toimintansa valokuvaajana. Kiinnostus idän mystiikkaan, Britannian druidiuskontoon sekä toiminta vapaamuurareissa johdattivat Coburnin muinaiskohteiden äärelle.²⁹⁹

Myytisyys ei Coburnin megaliittikuvissa kuitenkaan nouse kovin vahvasti esille. Useissa kuvissa kivet on kuvattu läheltä, eikä maisemalle jää juuri tilaa. *Standing Stone (above Harloch)* (1922) näyttää ruohikosta nousevan kiillamaisen kiven. (Kuva 87) Vierellä lojuu muutamia pienempiä kiviä. Maisema avautuu utuisena kaukaisuuteen, taustalla kohoaa vuori. Coburnin varhaisempien, tummanpuhuvien ja pehmeäpiirtoisten kuvien rinnalla kuva on hyvin toteava. Coburn ei ole kuvaa manipuloimalla ryhtynyt korostamaan tai luomaan maisemalle tiettyä tun-

298 Maiseman virittäminen taivaan kautta on kuvallinen menetelmä, jota käyttivät esimerkiksi 1600-luvun hollantilaiset maisemamaalarit. Näiltä sen omaksuivat 1800-luvun alun englantilaistaiteilijat, kuten Constable ja Turner. Levey 1962, 206, 262–270. Maalaustaiteesta taivaan merkitys on siirtynyt edelleen valokuvaan. Esimerkiksi Naomi Rosenblumin mukaan Paul Strand kehoitti oppilaitaan tutkimaan El Grecon maalausta myrskystä Toledon yllä, sillä siinä toteutuu ”optimaalinen ratkaisu siihen, kuinka saada maa ja taivas yhdistymään”. Lyden 2005, 114.

299 Weaver 1986a, 8–9.



87. Alvin Langdon Coburn,
*Standing Stone (above
Harloch)*, noin 1922.



88. Alvin Langdon Coburn,
Swinside Circle (Cumberland),
noin 1922.

netta tai vaikutelmaa. Tuntuu, että kohteen oma luonne, kiven myyttisyys sellaisenaan³⁰⁰ on riittänyt, eikä sitä ole enää ollut tarpeen vahvistaa.

Kuvassa *Swinside Circle (Cumberland)* (1922) maisema avautuu laajalle ja kauas. (Kuva 88.) Etualan maastoon piirtyy tummista kivistä rakennettu kehä. Utuinen taivas on matalalla. Kuvan maisemassa tuntuu häivähdys ajattomuutta, mutta heijastuuko se tiedosta, että kivet on asetettu paikalleen tuhansia vuosia sitten?

Muinainen maisema

Bill Brandtin laajassa tuotannossa maisema on eräs toistuva aihepiiri. Brandtin maisemaa sävyttää historian ja ihmisen läsnäolo. Hän ei kuvaa koskematonta erämaata, vaan näkymiä, joihin ihminen on jättänyt jälkensä. Kaiken yllä leijuu kuvien sävyalasta huokuva tumma, dramaattinen tunnelma. Brandtin kuvissa varjot ovat syvän mustia ja valo hehkuu.

Brandtin taito maiseman kuvaajana käy selvästi ilmi esimerkiksi sota-aikaisissa kuvissa roomalaisajan linnoituksista, jotka julkaistiin alun perin *Picture Post* -lehdessä (lokakuu 1943).³⁰¹ Kuvien sävyala on kontrastinen ja tumma, maa on jyrkää ja mahtipontinen. Maisemassa kiemurteleva muuri on raunioina. Maan yllä lepää taivas, jota peittävät synkät pilvet. Taivas, samoin kuin kovassa valossa kuvattu maa huokuvat voimaa, mutta myös määrittelemätöntä uhkaa. (Kuva 89.)

300 Mircea Eliade kirjoittaa: ”Kivestä tulee pyhä, koska sen olemassaolo sinänsä on hierofania (pyhän ilmentymä); järkkymättömyydessään ja haavoittumattomuudessaan se on jotain, mitä ihminen ei ole. Se uhmaa aikaa, sen todellisuus yhdistyy pysyvyyteen. Siten mitä tavallisin kivi voi pelkän ulkomuotonsa tai alkuperänsä takia muuttua ”arvokkaaksi”, toisin sanoen maagisen tai uskonnollisen voiman kyllästäväksi.” Eliade 1992, 9. Vaikka Eliade ei tässä suoraan puhu megalittimonumenteista, vaan käyttää esimerkkinä ”ukonkiviä” ja helmiä, ajatus on yhdistettävissä myös megalitteihin, joita perimätieto käsittelee myyttisinä.

301 Jeffrey 1993, 30.



89. Bill Brandt,
The Roman mile-castle, 1943.



90. Bill Brandt,
Stonehenge, 1947.

Samoin kuin piktorialisteilla, myös Brandtilla kuvien sävyala johdattelee osaltaan myyttisen tulkinnan äärelle.

Artikkeli, jonka yhteydessä Brandtin linnoituskuvat julkaistiin, käsitteli louninnan aiheuttamaa uhkaa roomalaisajan muinaisjäännökselle, mutta Ian Jeffrey tulkitsee Brandtin rinnastaneen roomalaisen puolustusmuurin käynnissä olleen suursodan rintamiin. Jeffrey pohtii myös maiseman ja historian suhdetta ja toteaa Brandtin palauttavan maiseman jälki- tai esihistorialliseen tilaan.³⁰² Brandtin maisemien suhde aikaan saa ne näyttämään myös myyttisiltä.

Kuvassa *Stonehenge* (1947) Brandt näyttää kivikautisten paasien piirtyvän monumentaalisina taivasta vasten. (Kuva 90.) Lumi on pyyhkinyt maan puhtaaksi. Kuun valaisema näkymä on kuvattu vastavaloon, kivipaadet heittävät varjon lumihankeen. Kivien jyrkä tummuus, harmaa öinen taivas ja katsojan yli heittyvä varjo luovat dramaattisen vaikutelman. Matala näkökulma korostaa entisestään kivien kokoa. Katsoja kutistuu myyttisen muinaisen äärellä.

Yhdysvaltalainen Paul Caponigro kiersi 1960- ja 70-luvuilla Brittein saaria kuvaten lähinnä kivikautisia monumentteja. Työ julkaistiin vuonna 1986 teoksena nimeltä *Megaliths*. Caponigro kuvailee kirjansa johdannossa mystisiä tuntemuksia, joita hän on kokenut tietyissä, tunnelmaltaan voimakkaissa paikoissa. Kiinnostus mystiikkaan ja syvä kunnioitus maata ja maan energioita kohtaan sävyttää tekstiä.³⁰³

Myös Caponigron kuvat viestivät samanlaista suhdetta megaliittimonumentteihin. Mustavalkoiset kuvat ovat konstailemattoman toteavia. Niitä ei ole juuri-kaan dramatisoitu valon tai vedostuksen kautta. Kuvaajan esipuhe luo kuville rauhallisen, meditatiivisen virityksen. Caponigro luottaa pieniin, hiljaisiin asioihin.

302 Jeffrey 1993, 30.

303 Caponigro 1986.



91. Paul Caponigro,
Stone Circle, Ravensdale Park,
Co. Louth, Ireland, 1967.

Hän vedostaa kuvat monumenteista sävykkäiksi kaikella klassisen maisemavalokuvaajan taidolla, mutta ei lisää kuviin paatosta ja voimaa Ansel Adamsin tyyliin.

Mutta Caponigron kirja on muutakin. Se pyrkii antamaan kokonaisvaltaisen kuvan megalittien monimuotoisuudesta. Kuvissa esiintyvät monumentit sekä maiseman osina että yksittäisinä, plastisina kohteina. Mukana on dokumentinomaisia lähikuvia kiviin kaiverretuista kuvioista ja sisäkuvia hautakammioista. Kirjan tätä puolta valottavat myös kirjan loppuun liitetyt tekstit ja kuvattujen kohteiden esittelyt.

Kuva metsän keskellä sijaitsevasta kivikehästä (Stone Circle, Ravensdale Park, Co. Louth, Ireland, 1967³⁰⁴) avasi minulle myyttisen maiseman Caponigron kuvissa. (Kuva 91.) Toisin kuin monissa muissa kirjan kuvissa, aika on tässä selkeästi läsnä. Kivet ovat hoitamattomassa ryteikössä, heinän ja risujen keskellä. Paikka vaikuttaa miltei unohtuneelta, mutta tunnelmaltaan vahvalta. Myös taustalla pimenevä metsä virittää tunnelmaa. Kivien myyttinen ajattomuus on koettavissa maiseman kautta. Samoin kuvat, joissa avautuu muinaisjäännöksen paikka laajassa maisemassa tuovat ajan ja myyttisyyden voimakkaammin mukaan kuvan tulkintaan. Kuvassa Ruined Cairn, Loughcrew, County Meath, Ireland (1967)³⁰⁵ eri-ikäiset kerrostumat ovat näkyvissä maisemassa. Myyttisyys siirtyy ikiaikaisesta monumentista koko maiseman ominaisuudeksi.

Maa ja taivas

Fay Godwinin teos *Land* (1985) virittää jo nimellään katsojan odottamaan myyttistä kuvastoa, eikä sitä odottavan tarvitse pettyä. Kirja muodostaa tarinan, jossa ihmisen vaikutus maisemaan näkyy koko ajan selvemmin. Ensimmäisissä kuvissa maisema lepää koskemattomana jyrkän taivaan alla. Kuvassa *Suilven, from Stac Pollaidh, Sutherland* (1981) Godwin näyttää tumman, osin veden peittämän

304 Caponigron sanallisen kuvauksen mukaan arkeologit pitävät tämän kivikehän alkuperää kyseenalaisena. Hän kuitenkin korostaa omaa näkemystään, jonka mukaan sijaintinsa ja rakenteensa puolesta kivikehä ei eroa vastaavista megalittiajalle ajoitetuista kohteista. Caponigro 1986, kuva 71.

305 Caponigro 1986, kuva 29.



92. Fay Godwin, Suilven,
from Stac Pollaidh,
Sutherland, 1981.



93. Fay Godwin,
Ring of Brogar,
Orkney, 1979.

maan, jota hallitsee taustalla tasahuippuinen vuori. (Kuva 92.) Lähes mustan vuoren päällä lepää valkoinen pilvi. Ylös tummeneva taivas löytää kuitenkin yhteyden maahan. Näkymä on kuin raamatullinen alkumaisema, jossa myyttisyys esiintyy lähes käsin kosketeltavassa muodossa.

Caponigron lailla Godwin esittää runsaasti kuvia megaliteista, lähinnä pystykivistä ja kivikehistä. Mutta siinä missä Caponigro tyytyy toteamaan, Godwin esittää myyttisen tulkinnan maisemasta ja megaliettien merkityksestä siinä. Kuvissa etualan kivet, taustalla avautuva maisema ja ylhäällä kaartuva taivas muodostavat tarkoin rakennetun yhteyden. Kuvassa *Ring of Brogar, Orkney* (1979) pystykivet hallitsevat maisemaa ja pyhittävät sen. (Kuva 93.) Vastavalo saa kuvan hehkumaan, ja taivasta vasten piirtyvä lähin kivi tuntuu hohtavan valoa.

Godwinin maisema ei menetä myyttisyyttä edes siirryttäessä asutuksen liepeille. *From Dungenes Lighthouse* (1980)³⁰⁶ näyttää tasaisen maan, joka on talven tai tulvan jäljiltä osin veden peitossa. Etualalla on valkoinen rakennus, jonka taakse kaartaa tie. Veden ja maan vuorottelu luo kuvaan kaartuvia linjoja, joiden rytmi jatkuu taivaalla pilvissä. Kauas karkaava horisontti ei erota, vaan yhdistää maan ja taivaan.

Kuvassa *Todmorden* (1977) katsotaan kukkuloilta kaupunkiin. Sieltä erottuu rakennuksia, kirkontorni ja kaupungin halki kulkeva tie. (Kuva 94.) Maisemaa verhoaa hento utu, joka peittää kaukana siintävät kukkulat lähes kokonaan vaaleaan harsoon. Valo tulee noiden kaukaisten kukkuloiden suunnasta, sillä asutuksen yllä on tumma pilvi. Ihmisen kaupunki ei ole voittamaton rakennelma. Se on sään ja luonnonvoimien armoilla.

Godwinin kuvat esittävät taitavasti luodun vision myyttisestä maasta. Kuvat edustavat suoraa valokuvausta sikäli, että kaikki kuvat ovat yksilöitävissä tiettyyn paikkaan, joka esiintyy myös kuvan nimessä. Ne ovat kiistämättä dokumentteja paikoista ja niiden topografiasta. Mutta Godwinin valokuvissa on myös toinen taso, joka on luotu osin kuvauskulman sekä -hetken valinnalla ja osin pimiössä kuvia

306 Godwin 1985, 86.



94. Fay Godwin,
Todmorden, 1977.



95. John Davies,
Netherthorpe Housing Estate Towards Walkley,
Sheffield, Yorkshire, 1981.

vedostettaessa. Kuvaushetki, maisema ja valo jalostuvat pimiössä sävyaloiksi valokuvapaperin pintaan. Vedostamalla kuvat taitavasti Godwin johdattelee katsojaa haluamaansa tulkintaan, jonka yhtenä suurena tekijänä on maan pyhyys, maiseman myyttisyys.

Hiljainen maisema

John Daviesin teoksessa *A Green and Pleasant Land* (1987) on nähtävänä 1980-luvun Englannin jälkiteollinen maisema. Davies kuvaa korkealta. Maisema leviää eteen kuin kartta tai pienoismalli. Kuvista voi lukea, kuinka asutus on levinnyt laaksoihin ja kukkuloille, kuinka tuotannon ja kuljetuksen rakenteet on järjestetty maan pinnalle. Myös historia on vahvasti läsnä. Tämä korostuu myös kuvien yhteyteen liitettyjen, paikoista kertovien tekstien kautta. Maan pinnan topografisen tarkalla kuvaamisella hän viittaa myös historiaan, joka on vanhempi kuin vanhimmat kuvissa näkyvät ihmisten rakennelmat.

Horisontilla on Daviesin kuvissa suuri merkitys. Se jakaa maiseman maahan ja taivaaseen, mutta luo myös yhteyden näiden kahden välille. Kuten piktorialistikuvaajilla ja Godwinilla, myös Daviesilla taivas määrittelee sitä, kuinka alla avautuva maa nähdään, mutta Daviesin taivas on harvoin dramaattinen. Utuinen harsoilvi ja laiskat kesäpäivän kumpupilvet luovat kuviin outoa, hiljaista tunnelmaa. Vaikka kuvissa on ihmisiä, eläimiä, liikennettä, kaikkea katsotaan matkan päästä, äänet ovat vaimenneet.³⁰⁷

Netherthorpe Housing Estate Towards Walkley, Sheffield, Yorkshire (1981) näyttää maiseman, jossa ihmisen toiminta on peittänyt maan pinnan. (Kuva 95.) Etualaa peittävät kerrostalot ja niiden välissä pujottelevat kadut, hieman kauempana kohoaa valkoisia tornitaloja ja näiden takana matalampia rakennuksia. Asu-

307 Ks. myös Wells 2011, 171.

tus näyttää nousevan myös taka-alan kukkuloille. Aurinko paistaa matalalta, taivaalla on harmaita pilvenriekaleita. Kuvasta ei välity mikään erityinen hetki. Se voisi olla otettu minkä tahansa tavallisen kesäpäivän iltana. Vaikka kuvassa on selvästi 1900-luvun lopun kaupunkimaisema, kuva elää jatkuvassa preesensissä – näin on (aina). Tämä jatkuva ajantunne toistuu kuvissa läpi koko kirjan.

Viittaukset historiaan, tunne ajasta sekä maan ja taivaan yhteys luovat mahdollisuuden lukea Daviesin kuvia myös myyttisen kautta. Kuten Rob Powell toteaa *A Green and Pleasant Land* -teoksen esseessä, Daviesilla on suora suhde aikaisempaan maisemakuvauksen traditioon. Powellin mukaan Davies käyttää kuvallisia keinoja, joita on totuttu näkemään kauniiden tai ylevien maalaismaisemien yhteydessä, mutta kuvien kohteet ovat esikaupunkiasutuksen ja teollisuuden hallitsemia alueita.³⁰⁸ Myyttisyys on Daviesin kuvissa läsnä kuvallisen tradition kautta, mutta se, mitä kuvissa näkyy on ristiriidassa tämän kanssa.

Myyttisen maiseman poliittisuus

Godwinin ja Daviesin teokset liittävät maisemaan myös poliittisen tason. Godwinin kuvassa *Rotting Car, Cliffe Lagoon* (1982)³⁰⁹ autonromu konepelti pystyssä on vajonnut puoliksi rantaveteen. Kuva on nopeasti tulkittavissa ympäristöpoliittiseksi kannanotoksi. Daviesin kuvissa taas poliittisuus välittyy kuvatun maiseman rakenteessa.

Liz Wells kuvailee Godwinin tyyliä ”klassisen kuvalliseksi ja siten yleisesti hyväksyttäväksi”³¹⁰. Godwin puhuu perinteisen brittiläisen maalaismaiseman puolesta ja esittää myös kriittisiä näkökulmia siihen, kuinka perinteistä maisemaa väheksytään. Toisaalta Godwin on tietoinen siitä, että se, miten brittiläinen maalaismaisema perinteisesti esitetään, on valikoidusti ja idealisoidusti rakentunutta, Wellsin mukaan Godwin esittää työllään kysymyksiä esimerkiksi maiseman suojelun, saavutettavuuden ja maanomistajien oikeuksien suhteen.³¹¹

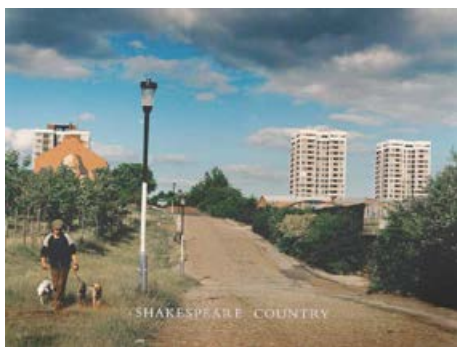
Daviesin kuvissa maisema esitetään yhteiskunnallisena pelilautana, jolle poliittiset toimijat asettavat nappulansa. Maiseman myyttisyys ja poliittisuus eivät sulje toisiaan pois. Ne esittävät kuvista kaksi eri tulkintaa, jotka voivat yhdessä luoda myös uusia merkityksiä. Pilvimuodostelmat nykyajan asutusalueiden yllä luovat Rob Powellin mukaan kuviin ironisen vivahteen – tämä välittyy myös teoksen nimestä *A Green and Pleasant Land*. Mutta Powell vie ajatuksen vielä pidemmälle. Jälkitekollinen maisema mielletään yleensä kauniin ja ylevän maalaismaise-

308 Powell 1987.

309 Godwin 1985, 111.

310 ”[H]er aesthetic was classically pictorial and thus generally accessible”. Suomennos minun. Wells 2011, 189.

311 Wells 2011, 189.



96. John Kippin,
Shakespeare's Country, 1988.

man vastakohdaksi. Davies kääntää ympäri ajatuksen siitä, mitä voi pitää kauniina tai mielenkiintoisena esittämällä teollisten toimintojen mukaan rakennetun maiseman tavalla, joka vertautuu traditionaaliseen kauniiseen maisemataiteeseen.³¹²

1980-luvulla myös muut valokuvaajat tarttuivat brittiläisen maiseman kipu-pisteisiin, tradition ja todellisuuden yhteensopimattomuuteen. Maiseman myyttisyys ei enää ollut tavoiteltava arvo kuvassa, vaan sitä voitiin käsitellä kriittisesti. John Kippinin sarjan *Nostalgia for the Future* kuvissa englantilainen arkimaisema saa seurakseen tekstejä, jotka viittaavat ylevään maisematraditioon. Kuvassa *Shakespeare's Country* (1988) kulunutta tietä reunustavat vehreät pensaat. (Kuva 96.) Pensaiden takaa pilkottaa kerrostaloja ja muita rakennuksia. Yhden talon päätyyn on muurattu Shakespearen kasvot. Etualalla mies ulkoiluttaa kolmea koiraa. Kuvaan liitetyn tekstin ja arkisen näkymän välillä on ristiriita. Ylevään perinteesseen viittaava teksti ei saa vastinetta maisemasta. Kippin tuntuu kysyvän, vieläkö perinteinen brittimaisema on olemassa ja mikä on sen asema nykymaailmassa. Kysymys sopii asetettavaksi myös myyttisen maisemavalokuvan yhteyteen.

Kuinka myyttinen ilmenee valokuvissa?

Myyttistä maisemakuvastoa tulkitessani huomioni kiinnittyy tiettyihin seikkoihin, joiden avulla tunne myyttisyydestä minulle välittyy. Kuvissa toistuvat ratkaisut antavat vihjeitä niistä valokuvallista menetelmistä, joiden avulla tulkintaa voi vahvistaa.

Käsiteltyjen kuvien joukossa on vain muutamia sellaisia, joiden kohteeksi voi suoraan lukea alkuperäisen, koskemattoman alkumaiseman. Pikemminkin kuvia luonnehtii yhteys kulttuuriin ja historiaan. Rajauksen laajentaminen Britannian ulkopuolelle lisäisi valikoimaa. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen Ansel Adamsin tunnetuimmat kuvat esittävät jylhiä, koskemattomia vuoristonäkymiä, joissa arkkityyppinen, myyttinen taso on selkeästi esillä.

³¹² Powell 1987.

Vuoristojen ja jylhän maaston sijasta tarkastelemissani kuvissa arkkityyppisen maiseman voima löytyy usein taivaan ja pilvien kautta. Yhtäläisen sävyalan avulla taivas sidotaan yhteyteen maanpinnan kanssa. Horisontista muodostuu linkki taivaan ja maan välille. Taivaan kautta luotu tunnelma projisoidaan näin maanpintaan. Myyttisyys syntyy kahta tietä. Maan ja taivaan suhde on jo itsessään myyttinen, ja tämä korostuu entisestään taivaan arkkityyppisen luonteen myötä.

Muinaiskohteet tai muut historian jäljet maisemassa ovat usein kuvissa esillä, tosin ne eivät suoraan ja väistämättä johda tulkintaan myyttisestä maisemasta, vaikkakin antavat siitä voimakkaan vihjeen. Muinaiskohteissa myyttisyys on sinänsä alati läsnä, mutta se ei aina heijastu ympäröivän maiseman ominaisuuksiksi. Vahvimmin myyttisyys esiintyy kuvissa silloin, kun muinaiskohteet asetuvat osaksi maisemaa ja sen aikakerrostumia. Kuten taivaan ja maan yhteyden luomisessa tässäkin kuvaajan ratkaisut rajauksen ja sävyalan suhteen ovat merkityksellisiä. Esimerkiksi Godwinin megalittien maisema näyttäytyy selvemmin myyttisenä kuin Caponigron. Godwinilla näyttää olevan aktiivinen pyrkimys luoda myyttistä kuvastoa. Painottamalla kuvissa jo olevia piirteitä vedostusteknisesti hän esittää myyttisen tulkinnan maisemasta. Caponigro jättää nämä painotukset tekemättä, ja myyttisyys esiintyy kuvien maisemassa vain silloin, kun se on jo fyysisessä maisemassa riittävän vahvana olemassa.

Tumma sävyala, jossa varjot peittävät maiseman yksityiskohtia, on ominaista niin piktorialisteille kuin myöhemmin Brandtille. Vähiten ilmeistä sävyalan manipulointi on Caponigron ja Daviesin kuvissa, mutta näissäkin kuvien mustavalkoisuus etäännyttää kuvia fyysisestä maisemasta.

Poeettisen ja suoran maisemavalokuvan akselille asetettuna myyttisyys ei kuitenkaan painotu selkeästi poeettisen maisemakuvan puolelle. Vahvimmin myyttiseksi kokemani Godwin asettuu akselin puolivälin ”suoremmalle” puolelle. Ääripäissä Annanin ja Davisonin poeettiseen traditioon sitoutuvat kuvat ovat toki selkeämmin myyttiseksi luettavissa kuin Daviesin tai Kippinin suorat valokuvat. Enemmän kuin kuvaajan sijoittuminen tällä akselilla painavat kuitenkin kuvaajan intentiot, jotka ilmenevät sekä kuvallisissa ratkaisuissa että kohteen valinnassa.

4 Aika valokuvassa

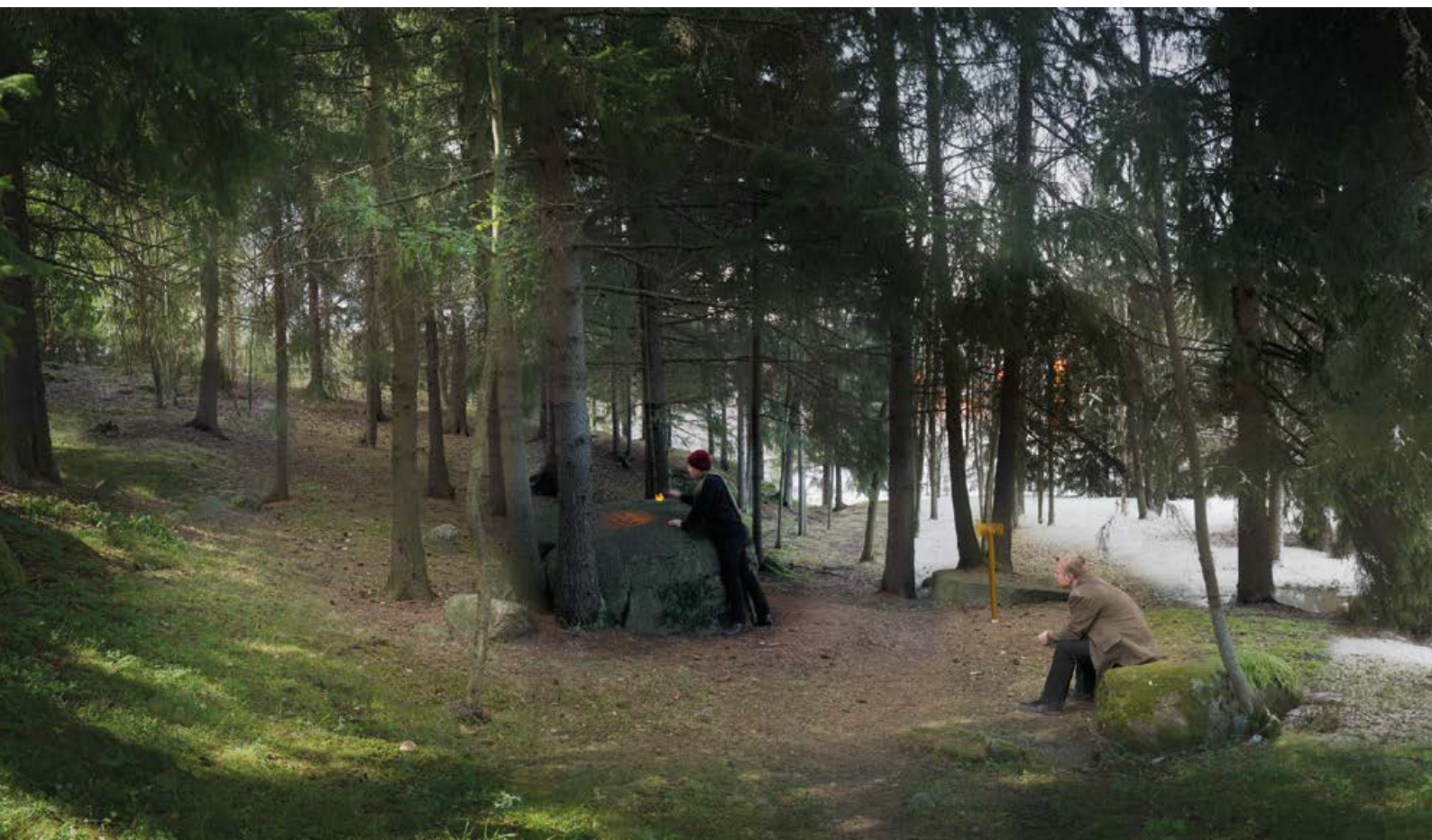
4.1 Kokemuksia ajasta

Aika ei tuoksu, ei maistu eikä tunnu miltään. Emme voi ottaa sitä kiinni, mutta emme myöskään jättäytyä siitä pois, vaan väistämättä kuljemme ajan mukana. Mukana kulkiessamme näemme muutoksen (jota ei ole ilman aikaa) ja kuulemme kellon äänen, mutta muutos ja ääni ovat ajan merkkejä, eivät itse aikaa.

Mutta ajan kokee. On hetkiä, jolloin aika matalaa ja hetkiä, jolloin se rientää. Voimme kokea ajan eri tavoin riippuen odotuksistamme, teoistamme, mielialoistamme. Innostumisemme muuttaa ajan kokemustamme, samoin pitkästyminen. Ja joskus – poikkeuksellisella hetkellä – voimme kokea häivähdyksen ajatomuutta.

Tuhat vuotta, neljäkymmentä sukupolvea, on ihmisen aikakokemuksella ikuisuus. Tuhatvuotisen haudan äärellä kiveä koskettaessani tunnen kädet, jotka aikanaan asettivat kiven paikalleen ja tuntuu kuin ajan luoma etäisyys kutistuisi ja kuulisin heidän äänensä korvissani. Olan yli katsoessani näen katoavan jonon menneitä sukupolvia.

Sillä tuhatkin vuotta on vain hetki ajan juoksussa.





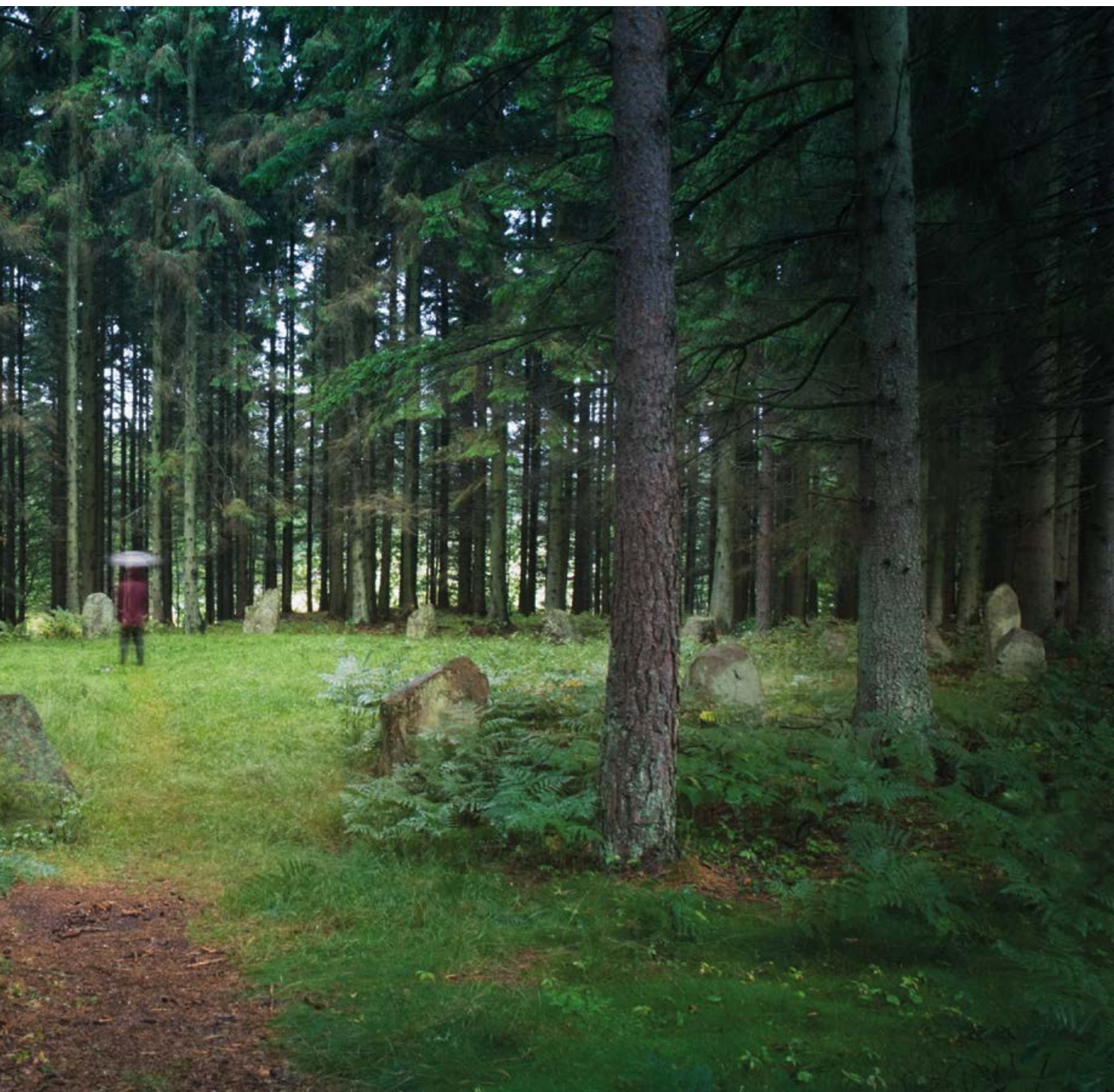
*97. 7 kuukautta, rautakautinen kalmisto ja uhrikivi,
Muikunvuori, Kaarina, Suomi, 2008.*





98. Rautakautinen hautakenttä,
Vrångstad, Tanum, Ruotsi, 2008.





99. Rautakautinen kivilatomus,
Åbrott, Tanum, Ruotsi, 2008.



100. Kivikautinen asuinpaikka,
Jäkärä, Turku, Suomi, 2008.



101. Rautakautinen uhrikallio,
Munismäki, Halikko, Suomi, 2008.





102. Rautakautinen uhrikivi,
Kukonharju, Lieto, Suomi, 2014.



103. Varhaiskeskiaikainen kirkko,
Ravattulan Ristimäki, Kaarina, Suomi, 2014.

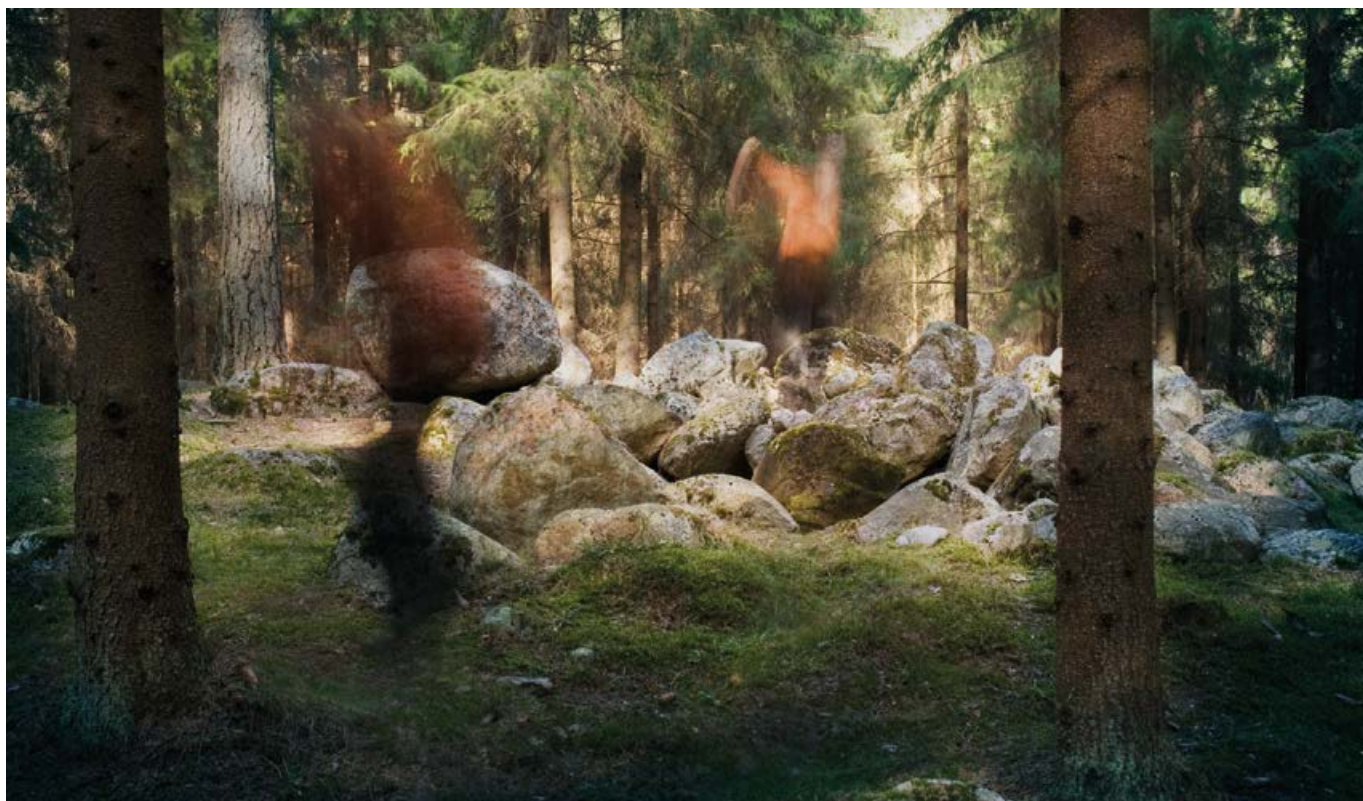


104. Kivikautinen kalliomaalaus,
Pakanavuori, Kouvola, Suomi, 2013.





105. Pronssikautinen hautaröykkiö,
Särkijärvi, Vehmaa, Suomi, 2008.



106. Rautakautinen hautaröykkiö,
Pähkinämäki, Turku, Suomi, 2008.

4.2 Ajan merkitys avautuu

Vuosien 2000–2007 taiteellisen työskentelyni johtolankana oli maiseman ajallisten, erityisesti esihistoriallisten kerrostumien esiintuominen. Useiden erillisten projektien yhdistäminen *Kerrostumia*-näyttelyyn päätti luontevalla tavalla tämän vaiheen ja avasi mahdollisuuden tarkastella työskentelyäni ja työni kohteita jälleen uudella tavalla. Tässä luvussa esittelen taiteellisen työskentelyni seuraavaa vaihetta vuosina 2008–2014.

Miksi esihistoria?

Alkuvuonna 2008 olin juuri purkanut *Kerrostumia*-näyttelyni, johon kiteytyi maisemassa olevien muinaisjäännösten parissa tekemäni työ. Olin ollut vaikuttunut kohtaamistani paikoista, ja olin myös tyytyväinen kuviin ja näyttelyyn. Kuitenkin tuntui, että jotakin oli jäänyt tavoittamatta. Jotakin olennaista, josta en kuitenkaan tuntunut saavan otetta. Tunsin, että oli tullut jälleen aika esittää työni kanalta perustavanlaatuinen kysymys: Miksi esihistoria? Minkä tähden olin kiinnostunut esihistoriallisista paikoista, mikä niissä viehätti minua?

Kysymys oli eri muodoissa tullut vastaan työskentelyni aikana, ja olin siihen jollakin tasolla pyrkinyt vastaamaan. Mietin, mitä olin tällöin sanonut, ja hahmotelin neljä erilaista lähtökohtaa vastausyrittäksille:

1. Olen ollut kiinnostunut historiasta ja esihistoriasta pienestä pitäen. Muis-
tan lukeneeni tarinoita menneisyydestä, mitä vanhempia, sitä parempi. Ne rin-
nastuivat kiinnostavuudessaan satuihin tai tieteistarinoihin, joita olin lukemaan
opittuani ahminut, mutta niillä oli lisäksi vielä tiiviimpi yhteys tapahtuneisiin tosi-
asioihin. Tämä kiinnostus on johtanut haluun nähdä ja kokea paikat itse.

2. Muinaisiin paikkoihin liittyy arvoituksia – asioita ja yksityiskohtia, joita
emme voi varmuudella selvittää. Paljon on menetetty ajan kuluessa. Se, mitä on
säilynyt, antaa vihjeitä ihmisistä, jotka elivät paikoilla tuhansia vuosia sitten, hei-
dän elämästään ja maailmankuvastaan. Paikat, niistä löydetty esineet ja muut

jäännökset kertovat tosiasioita menneestä, mutta paljon jää myös mielikuvituksen varaan.

3. Esihistoriallisilla paikoilla tunnen menneiden sukupolvien läsnäolon. He ovat jättäneet merkkejä olemisestaan. Voin koskea samoja kiviä, tuntea saman paikan. Sukupolvien ketju yhdistää minut muinaisten ihmisten elämään, ja muinaispaikoilla olen tämän myyttisen kokemuksen äärellä.

4. Esihistoriallisen kalliotaiteen äärellä ollessani tunnen, itsekin kuvan tekijänä, viehätystä muinaisten kuvien edessä. Jollakin tavalla koen yhteyden muinaisiin kuvantekijöihin. He käyttivät visuaalista ilmaisua, kuten minäkin. Sen kautta melkein jaamme saman kielen.

Tämä kaikki oli tavallaan totta, mutta ei kuitenkaan perustavanlaatuisesti vastaa kysymykseeni siitä, miksi olin palavasti kiinnostunut esihistoriallisista kohteista. Nämä olivat selityksiä, eivät vastauksia.

Punctumini

Muinaisjäännökset ja valokuvat ovat toistensa kaltaisia suhteessa aikaan. Molemmat ovat tässä hetkessä, mutta ne viittaavat menneeseen – valokuva kantamansa ilmentymän, muinaisjäännökseen olemisensa kautta.

Valoisassa huoneessa Roland Barthes esittelee kaksi lähestymistapaa valokuvaan, studiumin ja punctumin. Studium näyttäytyy lievänä, kohteliaana kiinnostuksena. Se on kulttuurinen, kirjallinen, jopa poliittinen näkökulma, joka tekee valokuvasta kiinnostavan. Punctum taas on kuvan yksityiskohta, joka koskettaa (Barthesin sanoin ”pistää”) katsojaa erityisesti.³¹³ Barthes esittää useita esimerkkejä kuvista, joiden yksityiskohdista hän tunnistaa punctumin, mutta muistuttaa, että punctum ei esiinny kaikissa kuvissa, eikä se näyttäydy samanlaisena muille katsojille.³¹⁴ *Valoisan huoneen* toisessa osassa Barthes antaa punctumille myös toisen, aikaan ja (ajan kuluessa väistämättömään) kuolemaan liittyvän merkityksen. Toinen punctum ei ole yksityiskohta valokuvassa, vaan valokuvasta välittyvä musertava tunne ajan vääjäämättömästä kulumisesta.³¹⁵

Barthes korostaa sitä, että punctum on riippumaton valokuvaajan tarkoituksesta³¹⁶. Punctum ei pohjaudu valokuvaajan tekemiin valintoihin, vaan siihen, että valokuva on jälki todellisuudesta. Punctum ei kuitenkaan ole tämän jälkiluonteen väistämätön seuraus, vaan katsojan henkilökohtainen tulkinta, jonka voi aiheuttaa kuvassa oleva yksityiskohta tai toisen punctumin kohdalla valokuvan jälkiluonteen ajallisuus ja ymmärrys sen merkityksestä.

313 Barthes 1985, 32–33; 2000, 26–27.

314 Barthes 1985, 49–65; 2000, 43–59.

315 Barthes 1985, 100–102; 2000, 94–96.

316 Barthes 1985, 53; 2000, 47.



Jotakin studiumin ja punctumin kaltaista liittyi mielestäni myös siihen, miksi olin kiinnostunut muinaisjäännöksistä, ja niinpä tuolloin näyttelyn jälkeisessä hämmennyksessä sovelsin Barthesia kysymykseeni kiinnostukseni syistä. Barthesin käsitteiden siirtäminen muinaisjäännöksiin ei ole mitenkään ongelmallista, mutta omassa työskentelyssäni se avasi uuden näkökulman, joka mahdollisti uudenlaisen työskentelyprosessin.

Kun vertasin suhtautumistani muinaisjäännöksiin studiumiin ja punctumiin, edellä antamani selitykset olivat studiumin tasolla, kun taas perimmäinen syy kiinnostukseeni esihistoriallisia paikkoja kohtaan oli punctumin kaltainen. Ne todellakin – eivät aina, mutta toistuvasti – pistivät minua. Mutta miksi? Missä oli se punctum, joka kosketi minua muinaisjäännöksillä, ja oliko sillä jotakin yhteistä valokuvan punctumiin?

Olen usein käyttänyt panoraamamuotoa kuvatessani esihistoriallista maisemaa. Nämä panoraamat luon yleensä yhdistämällä useita rinnakkaisia kuvia³¹⁷. Yhtenäiseksi kuvapinnaksi liitetyn kuvan aika koostuu useista erillisistä hetkistä, joiden välistä puuttuu hetkiä³¹⁸. Ajoittain tekniikka aiheuttaa ajallisia erikoisuuksia. Alkuvuonna 2002 olin Kirkkonummella kuvaamassa Juusjärven kalliomaalauksia. Kuvasin myös panoraamasarjan, jossa järven jäällä potkukelkkaillut henkilö tallentui kahteen peräkkäin kuvattuun, rinnakkaiseen kuvaan. Sama potkukelkkaillija esiintyy siis kahdesti valmiissa panoraamassa. Jostain syystä tämän kaltaiset, alun perin puoliksi tahattomat, sattumukset viehättivät minua. (Kuva 107.)

Kuvassa tapahtui jotakin. Siinä oli jotakin, joka erotti sen muista kuvista ja kiinnosti minua erityisesti. Suurin osa kuvistani näytti eräällä tapaa ajattomilta,

317 Taneli Eskola käyttää menetelmästä nimeä palaraama erotuksena aidosta panoraamasta. Eskola 1997b, 41.

318 Alkuaan käytin kuvia erillisinä, vierekkäin asetettuina, jolloin hetkien erillisyyttä korostui myös kuvien erillisyytenä. Sitten myös yhdistin kuvia digitaalisesti ja loin siten yhtenäisellä kuvapinnalla illuusion yhtenäisestä kuvasta ja kuvan yhtenäisestä ajasta.



107. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalauspaikka, Juusjärvi, Kirkkonummi, Suomi, 2002.*

siltä, että niitä ei ollut otettu mitenkään erityisellä hetkellä. Ihmisen läsnäolo ja kahdentuminen kuvassa muuttivat suhtautumistani kuvan ajallisuuteen. Ihmisen hahmo toi hetkellisen elementin pysyvämpään maisemaan. Kuvaushetkestä tuli erityinen, tietty hetki. Samalla kahdentuman luoma paradoksi jännitti kuvan ajallisen rakenteen ja toi sen näkyväksi. Hetki kohtasi ikuisuuden. Ymmärsin, että se, mitä olin tavoitellut muinaisjäännöksillä ja valokuvilla liittyi kahdenlaisen ajallisuuden kohtaamiseen. Pistos, jonka toisinaan olin kokenut muinaisjäännöksillä, toteutui nyt myös valokuvaa katsoessani, ja sillä oli yhteys Barthesin toiseen punctumiin. Valokuva – säilyttäessään ohikulkevan hetken näköisyyden – voi muistuttaa minua ajasta. Siitä, että valokuvattu hetki etääntyy jatkuvasti kauemmaksi ja on ikuisesti saavuttamaton. Samoin voi tapahtua myös muinaisjäännöksen äärellä. Samalla ymmärsin, mitä olin kaivannut ja mikä oli puuttunut kuvistani: ajan kokemus, tunne, jonka olin toisinaan kokenut muinaisjäännösten äärellä.

Ajan kokemus

Tämä oivallus avasi uusia näkökulmia työhöni ja antoi uusia mahdollisuuksia. Halusin nyt nähdä, mitä tapahtuu, jos tuon ajan näkyväksi elementiksi valokuviini. Ei vain niin, että kuvaan vanhoja paikkoja, vaan myös tekemällä kuvaamisen hetken, tai hetket, näkyviksi. Halusin tuoda ajallisen kerroksellisuuden itse kuvan ominaisuudeksi.

Lähdin liikkeelle panoraamakuvistani, mutta halusin nyt monimutkaistaa kuvan ajallisen rakenteen. Valitsin paikan kotini läheltä, Kaarinan Muikunvuoren rautakautisen kalmiston. Tunnelmallisessa metsänreunassa sijaitsevan hautapaikan tekee erikoiseksi kaksi kuppikiveä, joista suurempi, alttarimainen järkäle, hallitsee paikkaa erikoisella olemuksellaan. Kiveen koverretut kuopat ovat selviä

ja syviä. Muikunvuorella myös ajatus kerroksellisesta maisemasta konkretisoituu. Sieltä on löydetty merkkejä kivikaudelta, usealta rautakauden jaksolta sekä historialliselta ajalta.³¹⁹ Uudemman ajan merkkejä Muikunvuoren maisemassa ovat ohikulkeva valtatie sekä viereinen kauppakeskus, jotka pilkottavat puiden välistä.

Ensimmäisellä kuvauskerralla valitsin jalustan paikan ja korkeuden niin, että pystyin helposti asettamaan kameran myöhemmin samaan paikkaan. Kuvasin paikan mosaiikkimaisena koosteena digitaalikameralla. Noin kuukauden kuluessa palasin paikalle, asetin kameran mahdollisimman tarkoin samaan asemaan ja kuvasin uuden mosaiikin. Kaikkiaan kuvauskertoja kertyi seitsemän. Tammi-kuussa 2008 alkaneet kuvaukset päättyivät seitsemän kuukautta myöhemmin. Kuvausten jälkeen koostin lopullisen kuvan, jossa yhdistyivät eri vuoden- ja vuorokaudenajat, 376 yksittäistä kuvaa ja vähintään 1500 vuotta kulttuurihistoriaa. (Kuva 97, s. 162–163.)

Kerroksellisuuden lisäksi halusin korostaa kuvien kiinnittymistä hetkeen. Tähän pyrin tuomalla kuviin mukaan ihmisen ja ihmisen myötä tapahtuman. Ihminen kuvieni maisemassa edustaa muutosta ja hetkellisyyttä, jotakin, jonka oleminen paikassa on oleellisesti aikaansa sidottua.

Ruotsin Tanumissa kuvasin rautakautisen kivikehän, jonka matalat kivet on asetettu säännöllisin välein pyöreäksi muodostelmaksi. (Kuva 99, s. 166–167.) Kehän ympärillä kohoaa suorarunkoisia puita, mutta kehän sisällä kasvaa vain ruoho. Kuvassa puiden lomasta pilkottaa pelto, jonka kohdalta on löydetty merkkejä muinaisesta asutuksesta. Etualalla puiden välistä johtaa polku kohti kehän keskustaa. Viimeisen rungon vierellä on opastaulu. Kivikehän keskelle on asetunut häilyvä hahmo sateenvarjon alle. Kivet ovat maiseman vanhinta näkyvää kerrostumaa, jälki puolentoista tuhannen vuoden takaisesta tapahtumasta. Puut, polku ja kyltti ovat paljon nuorempia ja ihmishahmo vain hetkellinen häiriö. Seuraavien 1500 vuoden jälkeen kivet – toivoakseni – ovat edelleen paikoillaan, ja ehkä joku toinen seisoo kehän keskellä.

Uudessa työssäni päädyin kuvaamaan muinaispaikkoja kuvasarjoina, yleensä noin parikymmentä otosta muutaman minuutin aikana. Lopulliset kuvat yhdistin useasta yksittäisestä ruudusta pinoamalla niitä päällekkäin läpinäkyvinä kerroksina³²⁰ ja osin myös kerroksia peittämällä. Koko kuva-ala ei siten ole samanhetkistä. Lopputulos muistuttaa jossakin määrin pitkällä valotusajalla kuvattua

319 Tiitinen 1999, 62–63.

320 Pinoaminen on tekniikka, jossa useita (lähes) identtisiä kuvia asetetaan läpinäkyvinä päällekkäin niin, että muodostuva kuva on keskiarvo tai summa kaikista osakuvista. Kun kuvien määrä ja väliaika ovat sopivat, pinottu kuva luo pitkää valotusta muistuttavan liike-epäterävyyden kuva-alalla liikkuviin kohteisiin. Tekniikkaa käytetään myös esimerkiksi tähtivalokuvauksessa vähentämään pitkän valotusajan aiheuttamaa kohinaa ja muita kuvan laatua heikentäviä tekijöitä. Mäntylä 2005, 117.



108. Ismo Luukkonen,
*Pronssikautinen
hautaröykkiö,
Nunnavuori, Turku,
Suomi, 2008.*

kuvaa (monissa tapauksissa yksittäiset valotuksetkin olivat pitkähäköjä), mutta eroaa siitä joiltain osin, esimerkiksi silloin, kun ihminen on siirtynyt kuva-alalla ja olen peittänyt kerroksia muutosta korostaakseni. Kuvien sisäinen ajallinen rakenne onkin usein monikerroksinen ja monimutkainen, eikä missään tapauksessa suoraan luettavissa kuvan ilmiästä.³²¹

Kuvien ajallisuus näkyy maisemassa liikkuvien yksityiskohtien pehmeutenä. Tuulessa heiluvat heinät ja oksat, taivaalla lipuvat pilvet sekä ihmishahmo muuntuvat kuvapinnalla liike-epäteräväksi pehmeudeksi, jonka kontrastina ovat kiinteästi paikallaan pysyvät kivet, kalliot ja puunrungot. Joskus yksittäiset valotukset nousevat vahvemmin esiin ja kuvien kerroksellisuus paljastuu. Roikkuvaa oksaa väistävällä kulkijalla erottuu kaksi päätä (kuva 101, s. 169), tai kulkija on kahdentunut ja juoksee itseään kiinni (kuva 108).

Taidehistorioitsijat Hilde Van Gelder ja Helen Westgeest soveltavat Henri Cartier-Bressonin valokuviin Clive Scottin ajatusta siitä, kuinka valokuva pitää sisällään erilaisia ”ajallisuksia, ajanjaksoja ja katoavuuden tasoja”. Tuoli vanhenee hitaammin kuin hedelmä, rakennus hitaammin kuin pilvi. Valokuvassa nämä erilaiset kestot on tallennettu samanaikaisina. Van Gelderin ja Westgeestin mukaan esimerkiksi Cartier-Bressonin tunnetussa valokuvassa vesilätäkön yli hyppäävästä miehestä onkin mahdollista kokea ”ajallinen moninaisuus”. (Kuva 109.) Hetkellinen tapahtuma, hyppyyn jähmettynyt mies, esiintyy kuvassa yhdessä enemmän tai vähemmän pitkäkestoisten asioiden kanssa: vesi, aita, rakennukset.³²² ”Ajalli-

321 Omassa työssäni käytän kerroksellisuutta ja kuvien yhdistämistä nimenomaan kuvan ajallisen rakenteen korostamiseen. Kuvia yhdistetään myös muista syistä, esimerkiksi kun halutaan jälkikäteen vaikuttaa sommitelmaan tai kuvassa olevan tilanteen dramaturgiaan. Näihin toimenpiteisiin liittyviä eettisiä ongelmia on pohdittu etenkin kuvajournalismin sekä luontokuvan yhteydessä. Tämä keskustelu ei kuitenkaan suoranaisesti liity tutkimukseeni aiheeseen. Ks. esim. Makkonen 2010, 74–83; Salo 2015, 39–57, 286–300.

322 Van Gelder & Westgeest 2011, 89.



109. Henri Cartier-Bresson,
Behind the Gare Saint-Lazare, 1932.

nen moninaisuus” ei kuitenkaan ole yksin valokuvan ominaisuus, vaan se on ole-massa kohteessa myös ilman valokuvaa. Valokuvalla ”ajallista moninaisuutta” voi kuitenkin korostaa. Se voi tapahtua vaikkapa Certier-Bressonin tapaan siten, että hetkellinen liike rinnastuu pysyvämpään maisemaan, vertaamalla *Kerrostusmiasarjani* tapaan eri-ikäisiä kohteita tai esimerkiksi korostamalla erilaisia ajallisuksia liike-epäterävyydellä, kuten uudessa sarjassani.

Kuvasin sarjaa varten esihistoriallisilla paikoilla pääosin Varsinais-Suomessa ja Ruotsin Bohuslänissä. Suuren innostuksen vallassa tehty työ muotoutui näytelyksi *Kokemuksia ajasta* toukokuussa 2009. Työtä tehdessäni ajatukset ajasta paitsi konkretisoituivat kuviksi myös johdattivat uuteen suuntaan. Ajan kuvaaminen muodostui haasteeksi. Eteen avautui uusia kysymyksiä, joihin päätin nyt tarttua.

Työsuunnitelma 2010

Aika

Aika, joka on muovannut maiseman sellaiseksi, jona sen näemme.

Ajan kuluessa tapahtuneet geologiset ja ilmastolliset muutokset, niiden jättämät jäljet sekä minulle tärkeimpinä ne kulttuuriset jäljet, joita edeltävät sukupolvet ovat maisemaan jättäneet.

Aika, jonka kuluessa on maalattu kuvia kallioseinäin, koristeltu hautoja ja temppeleitä värikkäin maalauksin, luotu realistisia ja fantastisia näkyjä kankaalle, tallennettu näkyvää todellisuutta kemiallisin ja sähköisin menetelmin kaksikulotteiselle pinnalle.

Aika, jonka kuluessa sukupolvet syntyvät, kasvavat ja luovat uusia sukupolvia.

Aika, josta historioita rakennetaan.

Aika uskomusten, uskontojen ja maailmankatsomusten keskeisenä käsitteenä.

Aika, joka on kulunut tehdessä kaikkea sitä, mitä ei ole voinut jättää tekemättä, minkä takia jotakin tärkeää on jäänyt tekemättä.

Jatkuvasti vähenevä henkilökohtainen aika ja pelko siitä, että se loppuu ennen aikojaan.

Kokemus ajasta, ajan kulumisesta ja ajattomuudesta.

Ajan armoton kulku, jonka ulkopuolelle ei voi jättäytyä, mutta jonka vauhdissa on mahdoton pysyä.

Oleminen alati ajastaan jäljessä.

Armollinen aika, joka kasvattaa etäisyyttä tapahtumista ja auttaa arvioimaan ne uudelleen.

Aika aika-avaruuden neljäntenä ulottuvuutena.

Tuhoon tuomitut yritykset taltuttaa aika määrittämällä sitä ja laskemalla sen juoksua. Millä kaikella aikaa voikin mitata, kun tiedetään ajan liikkuvan suuntaan, jonne mennessä entropia kasvaa.

Ajan mittaukseen käytetyt järjestelmät ja laitteistot.

Ajanlaskun yhteys taivaan tapahtumiin ja taivaankappaleiden kiertokulkuun.

Ajan määrittelyssä tapahtuneet omituiset sattumat, jotka todistavat ihmisen turhamaisuutta ja tarvetta jättää jälkensä aikaan ja historiaan. (Miksi elokuussa on 31 päivää?)

Kuvitteelliset ja konkreettiset yritykset kääntää ajan kulku tai hypätä ajassa.

Aika, joka kuluu, kun suljin on auki ja valonsäteet kohtaavat herkistetyn pinnan.

Aika, joka kuluu kuvan syntymisen ja katsomisen välillä.

Epäonnistunut yritys käyttää valokuvaa aikakoneena.

Tätä kaikkea aion käsitellä sinä aikana, joka minulle myönnetään.



110. Ismo Luukkonen,
Rikottu kello n:o 3, 2010.

Kysymyksiä ajasta

Kokeilut muinaisen maiseman ja valokuvan ajan kanssa johtivat uuteen työhön. Kun olin ymmärtänyt ajan keskeisen merkityksen omassa työskentelyssäni, pyrin selvittämään, minkä kanssa olen tekemisissä, mitä ajasta itseasiassa tiedetään. Hain näkökulmia filosofeilta, fyysikoilta, tähtitieteilijöiltä, historioitsijoilta, neurologeilta, teologeilta, taiteilijoilta... Paljon on sanottu, mutta yhteistä ymmärrystä siitä, mitä aika on, en löytänyt. Itse asiassa jopa ajan olemassaolo ylipäätään jäi kiistanalaiseksi³²³.

Vastauksien sijaan löysin paljon kysymyksiä, ja nämä kysymykset toivat kuvia ajatuksiini. Vuonna 2010 saamani taiteilija-apuraha antoi mahdollisuuden toteuttaa kuvia käytännössä. Uusissa suunnitelmissa jätin muinaiskohteet ja maiseman, ryhdyin kuvaamaan aikaa ikään kuin laboratorio-olosuhteissa. Fysiikassa aika nähdään aika-avaruuden neljäntenä ulottuvuutena. Halusin kokeilla, voisiko tätä ulottuvuutta esittää valokuvan kaksiulotteisella pinnalla. Kuvasin jälleen asioita sarjoina, ja yhdistin ne yhdeksi kuvaksi. Eristin kohteeni ja kuvasin luomani työlistan mukaisesti asioita, jotka – mielestäni – esittivät aikaa itseään. Näitä olivat esimerkiksi ajan kuluttamat esineet, kuihtuvat kasvit ja ihmiset eri toimissa.

Menetelmään kuului Petri Anttosen aikasarjavalokuvien lailla tietty ennakoimattomuus.³²⁴ Koska työskentelin kuvauksen aikana muuttuvien asioiden parissa, en aina voinut ennakolta tarkalleen tietää, millaisiksi kuvani muodostuivat. Kuvaukseni perustui kokeiluun ja uudelleenkuvaamiseen. Aloitin kuvaamalla luonnoksia, joiden pohjalta kehitin kuvauksia edelleen. *Kokemuksia ajasta* -sarjan aikana tapahtunut siirtymä filmistä digitaalikameran käyttöön helpotti ja nopeutti työskentelyprosessia. Työn seurannan apuna käytin työportfoliota, johon tulostin

323 Ajan olemattomuutta perusteli esimerkiksi filosofi John M. E. McTaggart. McTaggart 1908, 465–473. Ks. myös Anttonen 2005, 155–156.

324 Anttonen 2005, 63–65.



111. Marcel Duchamp,
Nu descendant un escalier no 2, 1912.

uudet kuvat välittömästi, kun olin saanut ne työstetyiksi. Näin uudet kuvat vertautuivat suoraan niin saman aiheen aikaisempiin versioihin kuin työn kokonaisuuteen. Näin pysyin jatkuvasti selvillä työn muotoutumisesta³²⁵.

Eräänlaiseksi tunnuskuvaksi uudelle työlleni muodostui rikki isketty taskukello. (Kuva 110.) Se symboloi mielessäni ironisesti valokuvan väitettyä kykyä pysäyttää aika. Valokuva pystyi siihen nähdäkseni aivan yhtä hyvin kuin vasara. Sen sijaan yritykseni kuvata toimivia kelloja eivät tuottaneet toivottua tulosta. Ajatukseni kuvata ”talon kaikki kellot” toimi paremmin sanoina kuin kuvina. Lopputulokset olivat kirjallisia, aihetta liian suoraan selittäviä. Ne näyttivät yrityksiltä kuvittaa aikaa, mikä oli pettymys. Pyrkimykseni oli *kuvata*, ei *kuvittaa*.

Olin kiinnostunut siitä, kuinka aikaa on esitetty visuaalisissa taiteissa. Liikettä valokuvan avulla tutkineilta Eadweard Muybridgeltä ja Étienne-Jules Mareyltä löysin aiheen, joka oli inspiroinut Marcel Duchampin maalaamaan *Portaita laskeutuvan alastoman*. (Kuva 111.) Nämä johdattivat minua kuvaamaan aiheesta oman versioni. (Kuva 120, s. 209.)

Työhuoneelle virittämäni pienen studion lisäksi kuvasin taivaan alla. Aurinko, kuu, planeetat ja tähdet päätyivät kamerani eteen. Taivaankappaleiden kohtaamiset ja kierto taivaalla ovat ajanlaskumme ja sen kautta myös ajantajumme perusta³²⁶, mutta olin myös kiinnostunut kosmisten etäisyyksien ja ajan suhteesta. Valo kuusta saapuu kamerani kennolle 1,5 sekunnissa, valo auringosta kahdeksassa minuutissa ja Andromedan galaksista 2,5 miljoonassa vuodessa.

Taivaan tapahtumista kuvasin erityisesti auringonlaskuja. (Kuvat 121–127, s. 210–211.) Myöhemmin auringonlaskusarjani sai nimen *Kontakteja*, mikä viittaa tähtitieteen termiin, joka kuvaa kahden taivaankappaleen kohtaamisen vaiheita,

325 Portfoliomuotoinen työskentely johti lopulta siihen, että materiaali muotoutui lopulta kirjan muotoon kuin luonnostaan.

326 Ks. esim. Whitrow 2000, 27–31.



112. Anton Giulio & Arturo Bragaglia,
Il fumatore-il cerino-la sigaretta, 1911.

esimerkiksi auringonpimennyksen ensimmäinen kontakti on hetki, jolloin kuun reuna osuu auringon reunaan pimennyksen alkuvaiheessa³²⁷. Myös auringonlaskun voi nähdä pimennyksenä, jossa pimentävä kappale on kuun sijaan maapallo. Auringonlasku merkitsi minulle erityistä hetkeä, joka ei kuitenkaan ole mitenkään erityinen (aurinko laskee jossakin päin maapalloa joka hetki), sekä tapahtumaa, joka toistuu joka päivä, mutta on aina uusi.

Auringonlaskujen myötä palasin myös kuin huomaamatta takaisin maiseman pariin. Samoin studio-oloissa tekemäni kokeilut siirtyivät joiltain osin maisemaan. Kuvan *Kolme kävelee* (2011) luonnoksina olivat studiossa kuvaamani silhuettimaiset kävelykuvat (kuva 119, s. 208), ja kuvassa *Virrat* (2014) auringonlaskuteema yhdistyy laajempaan, ajallisesti kerrokselliseen maisemaan (kuva 130, s. 214–215).

Kysymyksiä ajasta -sarjan kuvia olen esittänyt näyttelyissä vuodesta 2012. Lisäksi kokosin kuvista pienen kirjan, jonka julkaisin vuonna 2013 nimellä *Neljäs ulottuvuus*.

Aikaa käsitteleviä kuviani on toisinaan verrattu italialaisten futuristivalokuvaajien Anton Giulio ja Arturo Bragaglian 1910-luvun alussa kehittämään ”fotodynamismiin”.³²⁸ Bragaglian veljesten kuvissa on pitkällä valotusajalla mustaa taustaa vasten kuvattuja liikkuvia kohteita, yleensä ihmisiä. Pitkä valotusaika näyttää kohteiden liikeradat pehmeinä vauhtiviivoina, ja ajoittaiset pysähdykset piirtävät kohteen terävämmin kuvaan. Fotodynaamisissa kuvissa liikkeen luoma epäterävyys yhdistyy pysähtyneen kohteen terävyyteen.³²⁹ (Kuva 112.)

Vuonna 1911 julkaisemassaan julkilausumassa *Fotodinamismo Futurista*³³⁰ Anton Giulio Bragaglia vastusti Étienne-Jules Mareyn liikkeen pysäyttämiseen pyrkiviä kuvia ja korosti oman menetelmänsä tuottamaa liikkeen jatkuvuutta.

327 Ks. esim. Manner & Mäkelä 2007, 119.

328 Esim. Saari 2012, 23.

329 Frizot 1998a, 254–255.

330 Teksti on julkaistu alunperin 1911. Laajimmin levinnyt kolmas versio julkaistiin 1913, ja siihen perustuu myös käyttämäni englanninkielinen käännös. Bragaglia 2008, 363–379.

Bragaglioilla tavoitteena olikin nimenomaan liikkeen analyysi ja kuvaaminen sekä menetelmän myötä kuvaan syntyvä dynaamisuus.³³¹ Vaikka *Kysymyksiä ajasta* -sarjan kuvissani on visuaalinen yhteys Bragaglioiden kuvamaailmaan, tavoitteet ovat toisaalla. Minä pyrin kuvillani ajallisten kysymysten esiintuomiseen. Kuviin liittyvien tavoitteiden eroa ei välttämättä pysty toteamaan vertailemalla yksittäisiä kuvia, vaan tarkastelussa on otettava huomioon laajempi konteksti, esimerkiksi *Neljä ulottuvuus* -kirjassa paitsi jokainen yksittäinen kuva myös kirjassa olevat johdantoteksti ja essee, nimeämiset sekä teoksen kokonaisuus.

Katse aikaan

Sitoutuessani uuden suuntani myötä aikaan ja ottaessani ajan kokemuksen välittämisen valokuvatyöni uudeksi tavoitteeksi myös tutkimukseni suuntautui uudelleen. Ymmärsin maiseman kerroksellisuuden olevan vain yksi osa laajempaa ajallisuuden kysymystä, jota olin tietämättäni kuvillani tavoitellut. Tämä tarkoitti sitä, että minun täytyi paneutua tarkemmin aikaan sinällään – millaisia ovat fysiikan, filosofian ja kulttuurintutkimuksen käsitykset ajasta. Ennen kaikkea kysymyksiä muotoutui, kuinka nämä aikakäsitykset ovat sovellettavissa valokuvaan.

331 Bragaglia 2008, 370–376.

4.3 Aika

Valokuva kohtaa ajan monella tasolla. Aika liittyy kuvaushetkeen ja valotusai-
kaan, mutta myös siihen, kuinka valokuvan merkitykset kuvaamisen jälkeen muo-
dostuvat. Valokuvan ajallisetkin merkitykset ovat kulttuurisidonnaisia. Ne liittyy-
vät siihen, kuinka ajasta yleisesti ajatellaan ja kuinka se vaikuttaa elämässämme
ja yhteiskunnassamme. Pohjustukseksi sille, kuinka aika valokuvassa ilmenee, ja
millaisia merkityksiä aika valokuvassa voi saada, esittelen pääpiirteissään muu-
tamia niistä seikoista, joita nykytutkimus fysiikan, filosofian ja kulttuurintutki-
muksen diskursseissa aikaan liittää. Pohjustuksen tarkoituksena on taustoittaa
niitä valokuvan aikaan liittyviä pohdintoja, joita esitän kuvallisesti luvussa *Nel-
jäs ulottuvuus* (s. 204–216) sekä sanoin luvuissa *Valokuvan aika* (s. 218–232) sekä
Valokuvan hetkellisyys (s. 233–252). En siis pyri vastaamaan kysymykseen, mitä
aika on, vaan tarkastelen niitä mahdollisuuksia, joita ajan käsite eri tieteenalojen
kautta tarkasteltuna minulle valokuvaajana tarjoaa.

Aika ja avaruus

Fysiikka voidaan karkeasti jakaa kahteen alueeseen. *Klassiseen fysiikkaan* kuu-
luvat muun muassa klassinen (newtonilainen) mekaniikka, sähkömagnetismi ja
optiikka. Nämä ovat yleistettynä fysikaalisia ilmiöitä, joita kohtaamme arkielä-
mässämme. Niiden lainalaisuudet ovat, jos eivät suorastaan tuttuja, niin ainakin
järjellä ymmärrettävissä ja aistein havaittavissa. *Moderniin fysiikkaan* puoles-
taan lasketaan kuuluviksi suhteellisuusteoria ja kvanttifysiikka. Nämä selittävät
asioita, jotka tulevat yleensä vastaan äärialueilla, joissa klassisen fysiikan teorian
eivät enää anna täsmällisiä vastauksia.³³² Aika liittyy keskeisellä tavalla moder-
nin fysiikan teorioihin. Suhteellisuusteorian ja kvanttifysiikan kautta ymmär-
ryksemme ajasta ja sen ominaisuuksista on mullistunut, mutta lopullisia totuuksia
nekään eivät anna.

332 Ks. esim. Maalampi & Perko 2006, 1–3, 97.

Klassiseen mekaniikkaan perustuvassa maailmankuvassa aika nähdään absoluuttisena ja universaalina. Aika kulkee alati samaa tahtia paikasta ja mitaajasta huolimatta, ja sama ajankohta vallitsee kaikkialla yhtäaikaaisesti.³³³ Aika yksinkertaisesti on, ja se on yksimitallista. Tarkkaan kalibroiduilla kelloilla voidaan todeta asioiden samanaikaisuuksia ja ajan yhtäpitävyys riippumatta esimerkiksi sijainnista tai nopeudesta. Inhimillisessä mittakaavassa näin voidaan todeta olevan, mutta tilanne muuttuu, kun siirrytään kosmisiin mittakaavoihin sekä erittäin suuriin nopeuksiin.

Albert Einstein osoitti suhteellisuusteoriassaan³³⁴ ajan suhteellisuuden fysiikaalisessa mielessä. Aika ei ole kaikille sama, vaan se on riippuvainen havaitsijasta. Esimerkiksi maapalloa kiertävissä satelliiteissa aika kulkee hitaammin kuin maan pinnalla, mikä on myös tarkoin mittauksin kokeellisesti todennettu. Suhteellisuusteorian mukaan aika on *aika-avaruuden neljäs ulottuvuus*. Se on siten verrattavissa tilallisiin ulottuvuuksiin. Voimme esimerkiksi puhua ajallisesta etäisyydestä siinä kuin tilallisista etäisyyksistä.

Fyysikko Syksy Räsänen esittää poeettisen tiivistelmän modernin fysiikan tarjoamista aikakäsityksistä blogissaan *Kosmokseen kirjoitettua*. Räsänen mukaan yleisessä suhteellisuusteoriassa ei ole tapahtumista. ”Ei ole mitään erityistä hetkeä, missä tulevaisuus muuttuu menneisyydeksi.” Yleisessä suhteellisuusteoriassa kaikki ajat ovat olemassa samalla tavalla, mikään ei katoa eikä mikään synny: ”[T]apahtumat ovat olemassa ajattomasti”.³³⁵ Yleisen suhteellisuusteorian mukaan aika ei kulu, objektiivista nykyhetkeä ei ole, tai ainakaan se ei millään olennaisella tasolla eroa muista ajankohdista.³³⁶

Kohtalo ei kuulu fysiikan sanastoon, mutta jotain sen kaltaista yleisen suhteellisuusteorian aikakäsitykseen tuntuu liittyvän. Tapahtuvat asiat ovat laskettavissa ennalta määrätystä parametreista, eikä niihin voi aidosti vaikuttaa. Maailma kulkee raiteilla, joilta ei voi poiketa, kerran määrätty reitti vie hamaan loppuun saakka. Räsänen sanoin: ”Yleinen suhteellisuusteoria on deterministinen, mikä tarkoittaa sitä, että kaikilla asioilla on syy. Tulevaisuus määräytyy nykyhet-

333 Ks. esim. Maalampi & Perko 2006, 6–7.

334 Itse asiassa suhteellisuusteoria sisältää kaksi erillistä teoriaa: erityisen ja yleisen suhteellisuusteorian. Erityinen eli suppeampi suhteellisuusteoria (1905) pätee rajoitetuissa tilanteissa, painovoima ei näytä soveltuvan suppean suhteellisuusteorian sovelluspiiriin. Erityinen suhteellisuusteoria on kuitenkin yhteensopiva kvanttimekaniikan kanssa ja sen paikkansapitävyys on pitkälle varmistettu. Yleinen suhteellisuusteoria (1915) laajentaa erityistä suhteellisuusteoriaa selittämään myös painovoiman ja pätee myös kiihtyvässä liikkeessä. Sitä ei ole kuitenkaan pystytty täysin todistamaan, eikä se ole täysin yhteensopiva kvanttifysiikan kanssa. Ks. esim. Maalampi & Perko 2006, 14–18, 65–67, 119.

335 Räsänen 2014. Ks. myös Oksanen 2000, 117–130.

336 Oksanen 2000, 117.

kestä. Jos tiedetään alkutilanne, voidaan laskea, mitä tapahtuu tulevaisuudessa. Kaikki on määrättyä: teini-ikämmme kommellukset oli kirjoitettu Linnunradan tomuun ennen Maapallon muodostumista, ja tämänpäiväiset virheemme oli säädetty jo ajalla ennen atomien syntyä.”³³⁷

Mutta yleisen suhteellisuusteorian käsitys ajasta ei kuitenkaan Räsänen mukaan välttämättä vastaa todellisuutta. Esimerkiksi kvanttifysiikan käsitys ajasta on toisenlainen. Sen mukaan maailma ei ole deterministinen. Kaikki ei ole ennalta laskettavissa, vaan nykytilanteesta voidaan laskea vain todennäköisyyksiä eri tapahtumille. Ajan edetessä osa mahdollisuuksista toteutuu ja loput jäävät toteutumatta. Kvanttifysiikan aikakäsitykseen kuuluu erityinen hetki, ”jossa määrämätön tulevaisuus muuttuu kiinteäksi menneisyydeksi”.³³⁸ Tämä vaihtoehto antaa mahdollisuuden aidosti vaikuttaa tulevaan. Tekemällä tänään oikean valinnan saamme aikaan jotakin toivottua tulevaisuudessa... tai päinvastoin.

Modernin fysiikan käsitys ajasta ei ole yksiselitteinen, vaan se pitää sisällään ainakin kaksi olennaisesti vastakkaista näkökulmaa, joiden pohjalta aika voidaan nähdä hyvin erilaisena. Aika voi olla yleisen suhteellisuusteorian määrittämä kiinteä, valmis rakennelma, jolloin emme voi aidosti vaikuttaa tulevaan, sillä se on jo määrätty. Toisaalta kokemuksemme ajasta voi olla sidoksissa kvanttifysiikan tapahtumahetkeen, joka vetää rajan määrätyn menneen ja epämääräisen tulevan välille. Tai sitten aika on jotakin muuta, jotakin, joka määritellään tulevaisuudessa yleisen suhteellisuusteorian ja kvanttikenttäteorian yhdistävässä kvanttigravitaatioteoriassa.³³⁹

Ajan nuoli

Vaikka aika on aika-avaruuden yksi ulottuvuus aivan kuten tilallisetkin ulottuvuudet, se poikkeaa niistä olennaisesti. Kulkiessamme polkua pitkin metsään voimme aina palata takaisin lähtöpaikkaamme, mutta ajassa emme voi liikkua mieleemme mukaan. Emme voi palata eiliseen, keskiaikaan tai edes hetkeen sekunnin miljoonasosa sitten. Ajalla on suuntansa, jossa syy edeltää seurausta.³⁴⁰ Palaessaan kynttilä lyhenee, kunnes se loppuu kokonaan ja liekki sammuu. Liekki ei synny kynttilän nysästä, kasvata kynttilää ja sammuu, kun kynttilä on valmis. (Kuva 113.)

Aika vaikuttaa siinä suhteessa epäsymmetriseltä, että menneisyys ja tuleva eroavat perustavalla tavalla toisistaan. Emme voi koota rikkinäistä astiaa heittämällä palasia kivilattialle – toisin päin tämä onnistuu helposti. Emme myöskään

³³⁷ Räsänen 2014.

³³⁸ Räsänen 2014.

³³⁹ Räsänen 2014.

³⁴⁰ Siitonen 2000, 146–155.



113. Ismo Luukkonen,
Kynttilä n:o 1, 2010.

voi katsoa tulevaisuudessa otettua valokuvaa. Jos valokuvan haluaa, filmi täytyy valottaa ennen kehittämistä. Ajan nuoli osoittaa suunnan, johon aika kulkee.³⁴¹

Vaikka mennyt ja tuleva sitoutuvat nykyhetken kautta toisiinsa ja ovat samaa aikaa, ne ovat olennaisesti erilaisia. Menneestä voimme muistimme puitteissa ja jääneiden jälkien perusteella sanoa, mitä oli, jopa kohtalaisella varmuudella. Tulevaan taas liittyy epävarmuus. Emme tiedä, mitä tulee tapahtumaan. Mitä pidemmälle tulevaisuuteen yritämme kurkottaa, sitä hämärämmäksi käy näkymä.

Klassisen termodynamiikan toisen pääsäännön mukaan aika kulkee suuntaan, jossa entropia kasvaa. Entropia ilmaisee epäjärjestyksen määrän suljetussa systeemissä. Esimerkiksi kun lasilliseen lämmintä vettä heittää jääpalan, hetken päästä lasissa on tasaisen haaleaa vettä. Aiemmin kylmään ja lämpimään osaan järjestäytynyt vesi on sekoittunut tasaiseksi haaleudeksi.³⁴² Epäjärjestyksen kasvua ovat myös kynttilän palaminen ja astian rikkoutuminen.

Fyysikko Stephen Hawking erittelee termodynaamisen ajan lisäksi kaksi muutakin tapaa määrittää ajan suunta. Psykologinen aika ilmaisee meille, mikä on menneisyyttä ja mikä tulevaisuutta. Kosmologinen aika kulkee suuntaan, jossa maailmankaikkeus laajenee. Hawkingin mukaan nämä kaikki kulkevat samaan suuntaan.³⁴³

Ajassa kulkeminen tuntuu siis onnistuvan vain yhteen suuntaan, kohti tulevaisuutta. Edes ajassa pysähtyminen ei onnistu. Suhteellisuusteorian mukaan

341 Artikkelissaan *Ajan suunta* filosofi Arto Siitonen pohtii, millaisia kokemuksia ajan suunnan vaihtuminen tuottaisi. Tätä hän havainnollistaa esimerkiksi Martin Amisin romaanin *Time's Arrow* (1992) avulla. Siitonen päätyy toteamaan: "mielekäs toiminta ei olisi mahdollista tulevaisuudesta nykyisyyden kautta menneisyyteen etenevässä maailmassa." Siitonen 2000, 146–155. Kaunokirjallisuudessa ajan suunnan muutosta on käsitelty myös esimerkiksi tieteiskirjailija Philip K. Dick teoksessaan *Haudasta kohtuun*. Dick 2003.

342 Hawking 1996, 182–184.

343 Hawking 1996, 184–195.

voimme siirtyä tulevaisuuteen nopeammin kuin se normaaliolosuhteissa onnistuu kiihdyttämällä nopeutemme lähelle valonnopeutta, mutta edes suhteellisuusteoria ei tunnu antavan mahdollisuutta palata menneeseen. Tosin periaatteessa suhteellisuusteoriasta on löydettävissä ratkaisuja, joiden puitteissa tämäkin olisi mahdollista, mutta havaintojen perusteella nämä ratkaisut eivät toteudu meidän maailmankaikkeudessamme.³⁴⁴

Kvanttifysiikasta löytyy teoreettinen mahdollisuus kulkea ajassa taaksepäin, mutta vain alkeishiukkasten mittakaavassa. Tämä liittyy tapahtumaan, jossa, perinteisen mallin mukaan, maailmaan ilmestyy hiukkasen ja sen antihiukkasen muodostama pari, joka tuhoutuu pienen hetken päästä hiukkasten jälleen kohdatessa. Richard Feynmanin esittämässä polkuintegraalissa tapahtuma voidaan tulkita toisin. Onkin vain yksi hiukkanen, joka kulkee ajassa eteenpäin, muuttuu antihiukkaseksi ja palaa ajassa taaksepäin muuttuakseen jälleen ajassa eteneväksi tavalliseksi hiukkaseksi. Niinpä tämä hiukkanen kiertää omassa ikuisuudessaan, mutta meille se näyttäytyy vain hetkellisenä kahden hiukkasen ilmestymisenä ja katoamisena. Toistaiseksi tälläkään mallilla ei ole voitu kuljettaa informaatiota tulevasta menneeseen, mitä voidaan pitää ajassa palaamisen kriteerinä.³⁴⁵

Kaaos

Entropian kasvu on yleistettävissä myös koko maailmankaikkeuden mittakaavassa, ja se osoittaa vääjäämättömän kehityssuunnan, jossa maailmankaikkeus vähitellen kulkee kohti täydellistä kaaosta. Tämä asioiden lopullinen tila merkitsee myös ajan loppua, sillä täydellisessä kaaoksessa mikään ei enää muutu.³⁴⁶ Kreikkalaisessa mytologiassa kaaos oli alkutila, josta kaikki syntyi, mutta fysiikan mukaan se on loppu, maailmankaikkeuden lopullinen tila.

Epäjärjestyksen ja kaaoksen kasvu on helposti sovellettavissa myös arkielämään, joskaan tämä vertaus ei missään tapauksessa täytä luonnontieteellisen koejärjestelyn tarkkuutta tai täsmällisyyttä. On kuitenkin houkuttelevaa ajatella entropian ja ajan yhteyttä kaaoksen valtaan ajautuneen työpöydän äärellä tai kodin tiski- ja pyykkivuorien edessä.

Inhimillisessä toiminnassa pyritään yleensä lisäämään järjestystä ja poistamaan kaaosta. Muokkaamme sekoittuneesta materiaalista muotoon järjestyneitä tavaroita, työkaluja ja muita tarve-esineitä, elektroniikan komponentteja, kulkuvälineitä ja matkapuhelimia, veistoksia tai vaikkapa valokuvia. Esineitä, joissa materia järjestyy meille mielekkääseen ja merkitykselliseen muotoon. Valokuvaaaminen, kuten muukin ihmisen luova toiminta, voidaan nähdä yrityksenä luoda jär-

344 Hawking 1996, 196–198; Hawking & Mlodinov 2008, 110–117.

345 Hawking 1996, 209; Hawking & Mlodinov 2008, 117–122.

346 Hawking 1996, 195–196.

jestystä ja siten vastustaa ajan kulkua. Valokuvassa värilliset jäljet järjestäytyvät kuvioksi kaksiulotteisella pinnalla³⁴⁷. Samalla valokuva tarrautuu hetkeensä, joka kuitenkin väijäämättä lipuu pois. Tämä kaksinkertainen yritys vastustaa aikaa on kuitenkin yhtä tulokseton kuin kaikki muukin. Aivan kuin hukkuva yrittäisi pelastautua takertumalla itseensä.

On kuin ihmisen luonto olisi vastustaa aikaa, mutta koska aika on vastustamaton, tehtävä on mahdoton ja johtaa nostalgiseen ikävään. Sen sijaan, että pysäyttäisimme ajan ja saisimme menneen takaisin, meillä on vain valokuva menneestä, muiston kaltainen, riittävä muistuttamaan, mutta ei vastaamaan, kykenevä koskettamaan emotionaalisella, mutta ei fyysisellä tasolla.

Presentismi ja eternalismi

Vaikka suoranaisia yhtäläisyysmerkkejä ei voikaan vetää, suhteellisuusteorian ja kvanttifyysiikan perustelemilla aikakäsityksillä on vastineensa myös filosofian käsitteistössä. Englantilainen filosofi John M. E. McTaggart esitteli vuonna 1908 kaksi erilaista tapaa hahmottaa aikaa. Dynaamisessa A-sarjassa aika hahmottuu *menneeksi* ja *tulevaksi*, joita erottaa *nykyinen*. Staattisessa B-sarjassa tapahtumat järjestyvät *aikaisemmaksi* ja *myöhemmäksi* ilman niitä sitovaa hetkeä.³⁴⁸ Oman työni kontekstissa on kiinnostavaa huomata samankaltaisuudet yhtäältä A-sarjan ja kvanttifyysiikan aikakäsityksen sekä toisaalta B-sarjan ja suhteellisuusteorian aikakäsityksen välillä. On kuitenkin huomioitava, että filosofian ja modernin fysiikan diskursseja ei voi suoraviivaisesti verrata toisiinsa.

McTaggartin A-sarja korostaa ajan virtaa, mennyt ja tuleva muodostavat jatkumon. Rakenne muuttuu dynaamisesti ajan edetessä. Tulevasta tulee nykyhetken kautta mennyttä, mutta samalla mennyt vaikuttaa siihen, millaiseksi tuleva muodostuu. B-sarja sen sijaan korostaa erillisten tapahtumien ajallista järjestystä. Suhteet ovat pysyviä. Aikaisempi tapahtuma pysyy aikaisempänä, tapahtumien ajallinen järjestys ei voi muuttua.³⁴⁹

A-sarjaa vastaten arkikokemus erottaa nykyhetken muista hetkistä. Se on hetki, joka kulloinkin on käsillä. *Presentismiksi* kutsutaan filosofista näkemystä, jonka mukaan aika järjestyy perättäisiksi todellisuuksiksi. Ainoa todellisuus, jota voimme varmuudella käsitellä on nykyhetki. Menneet ja tulevat hetket ovat eri todellisuuksia, joista emme voi olla varmoja. Mennyt ja tuleva eivät ole olemassa

347 Stephen Hawking osoittaa kirjan lukemisen lisäävän epäjärjestystä yleisesti, vaikka aivoissa omaksutun tiedon lisääntyminen tilapäisesti vähentää epäjärjestystä. Hawking 1996, 195. Sama on sovellettavissa valokuvan ottamiseen. Esimerkiksi digitaalisen valokuvan syntyessä sähkövarauksien asettuminen järjestykseen synnyttää vastaavasti lämpöä, joka leviää ympäristöön.

348 McTaggart 1908, 458.

349 McTaggart 1908, 456–473. Ks. myös Niiniluoto 2000, 247–248; Anttonen 2005, 155.

siinä mielessä kuin nykyhetki.³⁵⁰ Filosofi S. Albert Kivisen mukaan ääripresentistisesti voisi todeta: ”Tulevaisuutta ei vielä ole, menneisyyttä ei enää ole. On olemassa vain nykyhetki.”³⁵¹ Presentismistä on kuitenkin monenlaisia tulkintoja, joissa menneen ja tulevan olemassaolo toteutuu eriasteisina. Haarautuvan ajan teoriassa on olemassa yksi menneisyys ja yksi nykyhetki, mutta useita vaihtoehtoisia tulevaisuuksia.³⁵²

McTaggartin B-sarjassa sen sijaan nykyhetki ei mitenkään poikkea muista hetkistä. Tämän *eternalistisen* näkökulman mukaan aika on vastaavanlainen ulottuvuus kuin tilallisetkin ulottuvuudet, jolloin mennyt ja tuleva ovat olemassa yhtä lailla kuin nykyhetkikin. Kivinen vertaa B-sarjaa geometriseen suoraan, se on ajan liikkumaton kuva. Sen sijaan ajan liikkuva kuva A-sarjalaisessa mielessä olisi viivan piirtäminen, joka itsessään on ajallinen toimi.³⁵³

Petri Anttonen käytti McTaggartin A- ja B-sarjaa aikasarjavalokuviansa tarkastelussa. Anttonen toteaa perinteisen valokuvan hetken sisältyvän A-sarjaan, ”jolloin sitä ympäröi kysymys siitä, mitä on ollut ennen valokuvaa ja mitä sen jälkeen”.³⁵⁴ Perinteiseen valokuvaan ei hänen mielestään sisälly B-sarjan ennen–jälkeen-rakennetta, vaan tämä muodostuu niihin odotuksiin, joita valokuvaan subjektiivisesti liitetään. B-sarjan mukainen rakenne mahdollistuu vain suhteessa kuvan ulkopuoliseen vertailukohteeseen, esimerkiksi johonkin tapahtumaan tai toiseen valokuvaan. Aikasarjavalokuvissa koko kuva ei muodostu samalla hetkellä, vaan kuva-alan osat ovat eriaikaisia. Tällöin ajallinen rakenne on monimutkaisempi ja kuvia voidaan Anttonen mukaan tarkastella sekä A- että B-sarjan kautta riippuen katsojan taustatiedoista. Perinteisen tarkastelutavan lisäksi aikasarjavalokuvissa mahdollistuu kuvan sisäisten ennen–jälkeen-suhteiden tarkastelu.³⁵⁵

Mitä tiedämme menneestä?

Palaan vielä S. Albert Kivisen esittämään ääripresentistiseen näkökulmaan, jonka mukaan vain nykyhetki on olemassa, mennyt ja tuleva eivät. Tulevan suhteen tämä on helppo hahmottaa. Niin arkijärjen kuin kvanttifysiikan mukaan tuleva on epävarmaa, ja voimme siihen jopa jossakin määrin valinnoillamme vaikuttaa. Tulevaisuus ei vielä ole todellista, mutta muuttuessaan nykyhetkeksi siitä tulee todellista. Menneen väittäminen epätodelliseksi sen sijaan tuntuu epäilyttävältä. Eikö

350 Ks. esim. Oksanen 2000, 121–123.

351 Kivinen 2000, 187.

352 Ks. esim. Oksanen 2000, 121–123.

353 Kivinen 2000, 189.

354 Anttonen 2005, 160.

355 Anttonen 2005, 160–161. Tarkemmin aikasarjakuvista alaluvussa *Valokuvan hetken tekninen manipulointi* (s. 247–250).



114. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kalliomaalaus,
Astuvansalmi, Ristiina, Suomi, 2001.

mennyt kuitenkin ole faktisesti yhdenlainen ja muuttumaton? Tiedän hyvin, missä olin ja mitä tein hetki sitten, enkä voi sitä enää muuttaa. Suomen presidentit seuraavat toisiaan määrättyssä järjestyksessä, maapallon geologinen historia on tietynlainen.

Mitä loppujen lopuksi tiedämme menneestä? Oma kokemuksemme pohjaa muistiimme. Muistamme yleensä hyvin hetki sitten tapahtuneet asiat tai syystä tai toisesta tärkeät tapahtumat pidemminkin ajan takaa. Mutta paljon on myös unohnut, tai muistamme väärin. Pyöräilen työmatkani päivittäin eri reittiä, riippuen esimerkiksi siitä, miten punaiset valot risteyksissä ajoittuvat. Työpäivääni reitin valinnalla ei luultavimmin ole juurikaan vaikutusta. Näin tietenkin, ellei matkalla ole sattunut jotakin tavallisesta poikkeavaa, esimerkiksi kohtaamista tuttavien kanssa tai renkaan puhkeamista kadulla lojuneisiin lasinsiruihin. Reitti itsessään ei kuitenkaan yleensä ole niin tärkeä, että muistaisin sen tarkalleen edes seuraavana päivänä, seuraavasta viikosta puhumattakaan.

Muistin lisäksi menneisyys ilmenee konkreettisina merkkeinä. Renkaanjäljet takanani kertovat kulkemastani reitistä, kirjaimet paperilla tehdyistä muistiinpanoista, Rovaniemen Lehtojärveltä löydetty puinen hirvenpää³⁵⁶ kivikautisen veistäjän työstä, punainen kädenjälki kalliolla jonkun kosketuksesta vuosituhansia sitten. (Kuva 114.) Mutta tällöinkin yksityiskohdat ovat usein kadonneet. Jäljellä on vain merkki, viite siitä, mitä joskus on tapahtunut. Tapahtuman kulku on kadonnut. Voimme hahmotella useita vaihtoehtoisia kulkuja, mutta emme voi olla varmoja, mikä niistä parhaiten vastasi sitä, mitä todellisuudessa tapahtui.

Vaikka menneisyyden asiat ovat kulkeneet tietyllä tavalla, tämän kaiken tarkka rekonstruointi nykyhetkestä käsin on mahdotonta. Aivan kuten tulevaisuus edessämme ei kunnolla hahmotu, on myös menneisyys takanamme hämärän peitossa. Meillä on muistimme ja merkkejä menneestä, mutta ei varmaa kokonaisku-

356 Haggrén ym. 2015, 34.

vaa. Tähän perustuu se, että historiasta on erilaisia versioita, erilaisia näkökulmia ja tulkintoja. Nykyhetki on mahdollisten menneisyyksien ja mahdollisten tulevaisuuksien kohtauspiste.

Yle Teemalla esitettiin 26.4.2014 dokumentti *Lounas taivaalla*³⁵⁷. Ohjelma kertoo tarinan tunnetusta valokuvasta, jossa yksitoista rakennusmiestä istuu lounaalla rakenteilla olevan pilvenpiirtäjän teräspalkilla allaan 1930-luvun New York. Niin kuvan kuvaaja kuin kuvattavatkin ovat jääneet tuntemattomiksi. Ohjelman juoni muodostuu henkilöiden ja heidän taustojensa selvittämisestä. Onnistuminen ei kuitenkaan ole täydellistä. Mahdollisia kuvassa istujia löytyi moninkertainen määrä kuvassa oleviin ihmisiin verrattuna.

Valokuva on kallioon painetun kädenjäljen lailla merkki ajasta. Se ei kerro koko tapahtumaa, mutta toistaa hetkellisen näköisyyden ja antaa sen kautta vihteitä menneisyydestä ja sitoo tulkintamme menneestä itseensä. Asioiden täytyi kulkea niin, että juuri tämä kuva valmistui. Valokuva siis todistaa myös niistä tapahtumista, jotka johtivat sen syntyyn ja olemassaoloon, vaikka emme niistä valokuvan perusteella täyttä varmuutta saakaan. Valokuva rakennusmiehistä on seurausta monenlaisista toiminnoista, kaupungistumisesta, pilvenpiirtäjän rakentamisesta, välttämättömästä lounastauosta ja viime kädessä valokuvaajan olemisesta tietyssä paikassa tiettyinä aikana. Ilman näitä toimintoja tätä valokuvaa ei olisi.

Valokuvaan liittyvä tieto, esimerkiksi paikasta, ajankohdasta tai kuvassa olevista henkilöistä, ankkuroi sen ajan ja historian jatkumoon. Tietojen puuttuessa valokuvan tulkinnanvaraisuus kasvaa.

Syklinen ja lineaarinen aika

Kuten matemaatikko, kosmologi ja tieteen historioitsija Gerald James Whitrow kirjassaan *Ajan historia* osoittaa, se, kuinka koemme ajan, on kulttuurisesti rakentunutta. Pyyntiyhteisön aikakäsitys rakentuu eri tavalla kuin paimentolais- tai maanviljelijäyhteisön, teollisesta yhteiskunnasta puhumattakaan. Luonnon rytmien mukaan järjestyvät elinkeinot johtavat erilaiseen aikakäsitykseen kuin kelloon perustuva synkronoitu tuotantoyhteiskunta. Aikakäsitys ilmenee esimerkiksi kielessä ja kielen rakenteessa, uskonnollisissa toimissa sekä käytetyssä kalenterijärjestelmässä.³⁵⁸

Muinaisten egyptiläisten ajanlasku pohjautui kulloinkin hallitsevan kuninkaan vallassaolovuosiin. Hallitsijan vaihtuessa vuosien laskeminen alkoi joka kerran alusta, ja aiemmin tapahtuneet asiat ajoittuivat epämääräiseen menneisyyteen. Egyptiläisten aikakäsitys oli staattinen ja deterministinen, jumalat olivat

357 *Men at Lunch*, Irlanti 2012. Yle Areena 2014.

358 Whitrow 2000, 13–31.

aikojen alussa asettaneet tietyn järjestyksen, ja myöhemmät tapahtumat toistivat alkuaikojen tapahtumia tietyn syklin mukaan. Tämä sykli oli ajoitettu viljelykulttuurille elintärkeiden vuotuisten Niilin tulvien mukaan.³⁵⁹

Varhaisen kristinuskon aikakäsitys muotoutui merkittävällä tavalla erilaiseksi. Se pohjautui juutalaiseen näkemykseen, johon liittyi Vanhan testamentin historiallisuus sekä juutalaisten toivo vapautua toistuvista sortajista, mutta korosti vielä enemmän ajan jatkumoa, jolla oli alkunsa ja loppunsa. Ristiinnaulitseminen oli kristityille historiallinen ja ainutlaatuinen tapahtuma. Jeesuksen syntymästä muodostui tässä jatkumossa käännekohta, joka jakoi ajan kahteen vaiheeseen jumalaisen suunnitelman mukaan. Toisen vaiheen uskottiin päättyvän Messiaan paluuseen.³⁶⁰ Kristillisen aikakäsityksen vakiinnutti kirkkoisä Augustinus vuoden 400 tietämissä. Syvästi ajasta kiinnostunut Augustinus tunsu kreikkalaisten filosofien ajatukset ja hyödynsi niitä omassa ajattelussaan. Augustinus käänsi kuitenkin katseen kohti tulevaa. Kristittyjen ajattelu suuntasi ajassa eteenpäin.³⁶¹

Muinaisen Egyptin ja varhaisen kristinuskon aikakäsitykset edustavat kahta erilaista kulttuurintutkimuksessa tunnistettua tapaa käsittää aika. *Syklisessä* aikakäsityksessä aika kulkee ympyrää ja tapahtumat toistuvat kerta toisensa jälkeen samankaltaisina. *Lineaarinen* aikakäsitys taas näkee ajan jatkumona, jossa mikään hetki ei sellaisenaan toistu.³⁶² Nämä kaksi aikakäsitystä voidaan tunnistaa paitsi laajoissa kulttuurisissa yhteyksissä myös pienimuotoisemmissa ajallisissa kokemuksissa.

Jokapäiväisessä elämässä ajan molemmat tulkinnat ovat läsnä. Laskemme ikävuosia ja tiedämme, että nuoremmaksi emme koskaan tule, mutta toisaalta rytmitämme elämämme vuorokausien, viikkojen ja vuosien kiertoon. Käyttämämme ajanlasku on sekoitus lineaarista ja syklistä aikakäsitystä. Päivät, viikot, kuukaudet ja vuodet toistuvat, mutta myös asettuvat peräkkäin. Tiedämme elämän perustapahtumien toistuvan: syntymä, kasvu, kuolema, mutta aina uudelle sukupolvelle³⁶³.

Lineaarisen ja syklisen aikakäsityksen eron voi tunnistaa verrattaessa Tapio Heikkilän *Visuaalisessa maisemaseurannassa* esittelemiä moottoritien rakentamisesta kertovia kuvasarjoja³⁶⁴ Sone Jonssonin *Jordabok*-kirjan maalaismaisemien vuodenaikojen rytmiä seuraavaan muutokseen³⁶⁵. Edellisessä on kyse suora-

359 Whitrow 2000, 39–41.

360 Whitrow 2000, 77–78.

361 Whitrow 2000, 85–87.

362 Ks. esim. Eliade 1992.

363 Tämän päivän kulttuurissa näihin siirtymiin liittyviin riitteihin kuuluu rituaalinomainen valokuvaaminen.

364 Heikkilä 2007a, 71–85.

365 Esim. Jonsson 1974, 70–77.

viivaisesta, peruuttamattomasta muutoksesta, kun taas jälkimmäisen muutos on syklistä, toistuvaa. Talven jälkeen voi odottaa jo seuraavaa talvea.

Niinpä valokuvan aikaan voidaan soveltaa molempia aikakäsityksiä. Lineaarissa jatkumossa valokuvan hetki ei koskaan palaa. Se etääntyy vääjäämättä sekunti sekunnilta, vuosi vuodelta kasvattaen päälleen merkityskerrostumaa, jossa mahdollistuvat vertailu ja nostalgiset tulkinnat. Syklisessä kierrossa valokuvan hetki uusiutuu joka kerta, kun valokuvaa katsotaan. Kuvassa isoäiti on jälleen nuori, pihassa on uusi auto ja on se lapsuuden kesä kuihtuneine väreineen. Tämä häivähdyksenomainen tunne katoaa nopeasti, kun lineaarinen aika kuluneine vuosineen ja vuosikymmenineen palautuu tajuntaan.

Absoluuttinen ja relatiivinen aika

1980-lukulaisessa nuoruudessani elämäni oli järjestetty aikaa mittaavien laitteiden mukaan. Vuodet oli jaettu jaksoihin, joihin käydään koulua ja joihin vietetään vapaata. Kouluviikot oli jaettu viiteen koulupäivään, joita seurasi kaksi vapaapäivää. Koulupäivät oli järjestetty tunneiksi ja välitunneiksi lukujärjestyksen mukaan. Koulupäivän jälkeen tietyllä kellonlaskennalla alkoi *Rockradio*, ja tiettyinä viikonpäivinä tiettyyn kellonaikaan televisiosta tuli *Taisteluplaneetta Galactica* tai *Konkankoukkuja kahdelle*. Jos tuo hetki livahti ohi, kokemus jäi saavuttamatta. Illan TV-uutiset tulivat joka päivä samaan aikaan molemmilta kanavilta. Siitä tiesi päivän päättyneen.

Toisaalta oli asioita, jotka eivät niinkään olleet sidoksissa kellonaikaan tai kalenteriin. Kun kengät alkoivat puristaa, oli aika hankkia uudet. Kun Daniel Defoe alkoi kuiskutella kirjahyllystä, oli aika lukea *Robinson Crusoe*. Kun taivas selkeni, oli aika mennä ulos tähtiyämään tähtitaivasta. Ja joka vuosi huhtikuussa aloin odottaa kesää, joka kuitenkin tuli vasta omalla ajallaan, toukokuun lopussa, kesäkuussa tai joskus – siltä tuntui koleina heinäkuun päivinä – ei tullut ollenkaan.

Uskontotieteilijä Matti Kamppinen nimeää nämä kaksi tapaa kokea aika *absoluuttiseksi* ja *relatiiviseksi* ajaksi.³⁶⁶ Länsimaisen yhteiskunnan aikataulutettu järjestys perustuu absoluuttiseen aikaan, jossa kello raksuttaa eteenpäin mistään piittaamatta ja tapahtumat sidotaan viisareiden osoittamiin ajanhetkiin. Konttorit ovat auki yhdeksästä viiteen, juna lähtee viittä vaille ja radiouutiset tulevat aina tasatunnein. Tapahtumat sidotaan toisiinsa kellon kautta. Jos oma kello näyttää eri aikaa kuin viralliset kellot, elämä ajastetussa yhteiskunnassa käy hankalaksi. Relatiivisessa ajassa asiat puolestaan tapahtuvat ”kun niiden aika on kypsä”³⁶⁷. Vilja korjataan, kun se on tuleentunut, lapsi oppii puhumaan ajallaan, ideat eivät

³⁶⁶ Kamppinen 2000a, 11–12.

³⁶⁷ Kamppinen 2000a, 11.

synny kellon mukaan, ja kadunkulmassa päivystävä valokuvaaja painaa kameran laukaisijaa hetkellä, jolloin kuva-alalla liikkuvat kohteet järjestyvät jännitteiseksi sommitelmaksi.

Vaikka on helppo nimetä absoluuttinen aika länsimaisen yhteiskunnan tuotteeksi ja relatiivinen aika luonnonkansojen aikakäsitykseksi, jako ei ole näin yksinkertainen. Absoluuttinen ja relatiivinen aikakäsitys kulkevat arkielämässä rinnakkain. Kylvä ja sadonkorjuu tehdään (ainakin mikäli mielittäänsä saada mahdollisimman hyvä sato) olosuhteiden eikä kalenterin mukaan. Vaikka talvirenkaiden käyttöaika on laissa määritelty kalenterin mukaan, siihen myönnetään poikkeus olosuhteiden niin vaatiessa.

Elämää 1980-luvulla rytmittäneen, absoluuttiseen aikaan sidotun television rinnalle on 2000-luvun myötä noussut mahdollisuuksia kokea samat asiat relatiivisessa ajassa. Dvd:ltä tai internetin suoratoistopalveluista elokuvat ja tv-sarjat voi katsoa silloin, kun aika on kypsä, toki useimmiten vasta televisiossa tai elokuva-teattereissa tapahtuneen ensiesityksen jälkeen. Digitalisoitumisen myötä voimme olettaa ihmisten aikakäsityksen edelleen muuttuvan.

Hetki

Aikaa voidaan määritellä täsmällisesti mittayksiköillä. Ajan SI-järjestelmän mukainen perusyksikkö *sekunti* määritellään nykyisin cesium-atomin kahden energiatason välisen siirtymän aiheuttaman säteilyn värähtelytaajuuden mukaan. Sekuntiin kuluu täsmälleen 9 192 631 770 värähdystä.³⁶⁸ Käytössä on kuitenkin myös ajallisia määrittelyjä, jotka viittaavat aikaan toisenlaisella, epämääräisemmällä tavalla. Tällaisia ovat esimerkiksi ikuisuus³⁶⁹ ja hetki.

Matti Kamppinen pohtii artikkelissaan *Hetken hurmaa: etnokronografisia löydöksiä* aikaan liittyviä filosofisia kysymyksiä pienelle opiskelijaryhmälle tekemänsä kyselytutkimuksen valossa.³⁷⁰ Yksi artikkelin keskeisistä kysymyksistä on hetken, tarkemmin nykyhetken, määrittely. Kamppinen lähtee liikkeelle filosofisesta ajatuksesta, että hetki on ajan pienin rakenneyksikkö, vailla kestoja oleva

368 Ks. esim. Tipler & Mosca 2008, 2005, 4.

369 Ikuisuus on kaikki aika. Aika alkaen maailman synnystä jatkuen siihen, kun entropia on saanut vallan ja kaaos on täydellinen. Matti Kamppinen kuvailee ikuisuutta: ”Äärimmäisen pitkät ajanjaksot ovat puolestaan ikuisuuden eri lajeja. Filosofien mukaan ikuisuudella ei ole alkua eikä loppua eikä ikuisuudessa itse asiassa tapahdu mitään, koska siellä aika menettää merkityksensä.” Kamppinen 2000b, 267.

370 Ryhmä koostui lähinnä uskontotieteen harrastajista, joilla Kamppisen mukaan ”ei ollut mitään erityisiä valmiuksia ajatella ajallisia asioita, hetken ja muutoksen luonnetta”. Vastauksen jätti 87 opiskelijaa. Käsittelyyn otettiin 40 vastausta, joiden täyttämiseen oli käytetty eniten aikaa. Kyselyllä Kamppinen pyrki ”testaamaan aikaa ja muutoksia koskevia intuitioita” tavallisten ihmisten (tässä tapauksessa muiden kuin filosofien) ajattelussa. Kamppinen 2000b, 262–263. Artikkelin on julkaistu hieman eri muodossa myös esseekokoelmassa *Ajat muuttuvat*. Kamppinen 2000a, 22–29.

ajanjakso: ”Kun varsin lyhyt ajanjakso jaetaan kahtia, uudelleen kahtia ja niin edelleen riittävän monta kertaa, päädytään ajanjaksoon, jota ei voi enää jakaa, joka on vailla kestoa ja on näin ollen lyhin ajanjakso. Tätä on nimetty hetkeksi tai momentiksi.”³⁷¹

Arkinen kokemus ei kuitenkaan puolla tätä määritelmää, vaan Kamppisen kyselyn perusteella hetkellä on kesto. Nykyhetki määrittyy vastausten perusteella 1–20 sekunnin mittaiseksi.³⁷²

Kamppinen antaa esimerkkejä myös muista hetken käsitteeseen liittyvistä käytännöistä, joihin liittyy kesto: hetken hiljaisuus, asioiden oivaltaminen hetkessä tai asioiden tekeminen hetkessä. Kamppisen mukaan hetkiksi nimetyt ajanjaksot ovat aina jollain tavalla merkittäviä. ”Hetki näyttäisi näin ollen tarkoittavan suhteellisen lyhyttä ajanjaksoa, joka on intensiivisesti omistettu jollekin asialle. Hetki on erityinen ajanjakso, jolloin tapahtuu joko itsessään merkittäviä tai ennakkoivia asioita.”³⁷³

Kamppisen pohdintoja jatkaen näen hetken käsitteen sitoutuvan keskeisesti inhimilliseen kokemusmaailmaan ja kuvaavan lyhyehköä, mutta tarkemmin määrittelemätöntä ajanjaksoa. En siis määrittele hetkeä lyhimmäksi mahdolliseksi ajanjaksoksi tai fysikaaliseksi ajan rakenneyksiköksi. Hetki on suhteellinen käsite. Mikä määritellään hetkeksi, on aina suhteessa johonkin, joka on kestoaltaan ollenaisesti pidempää. Niinpä silmänräpäys tai henkäys on hetki elämässä, yksi elämä hetki sukupolvien ketjussa.

Millainen aika on?

Filosofi S. Albert Kivisen mukaan kysymys siitä, mitä aika on, on mystifioiva ja johtaa vain hämmennykseen. ”Ei ole mitään paremmin tunnettua tai fundamentaalisempaa, johon voisimme viitata vastauksessamme.”³⁷⁴ Aika perimmiltään, nykyisen tietämyksemme puitteissa, on selittämätön. Syy tähän voi olla siinä, että katsomme aikaa väistämättömästi sisäpuolelta. Inhimillinen oleminen on sidottu aikaan ja avaruuteen, emme voi siirtyä niiden ulkopuolelle, tai edes tietää, onko minkäänlaista ulkopuolta edes olemassa.

371 Kamppinen 2000b, 267. Kvanttifysiikassa lyhin mahdollinen ajan yksikkö on *Planckin aika* (noin $5,4 \times 10^{-44}$ sekuntia), aika, joka valolta kuluu *Planckin pituuden* mittaisen matkan kulkemiseen. (Noin $1,6 \times 10^{-35}$ metriä) Planckin pituus on puolestaan lyhin mahdollinen etäisyys, joka määrittyy yleisen suhteellisuusteorian ja Heisbergin epätarkkuusperiaatteen kautta. Planckin aika ja Planckin pituus eivät kuitenkaan ole legopalikan kaltaisia konkreettisia rakenneyksiköjä, vaan mittoja, joita pienemmistä asioista ei nykyisen kvanttifysiikan mukaan voida sanoa mitään varmaa. Ks. esim. Maa-lampi & Perko 2006, 219–220.

372 Kamppinen 2000b, 267–268. Ks. myös Siitonen 2000, 147.

373 Kamppinen 2000b, 268.

374 Kivinen 2000, 179.

Aikaa kuvaavat dualismit, joista edellä annoin muutamia esimerkkejä, kertovat jotakin siitä, kuinka monimuotoisia piirteitä ajan käsitteeseen liitetään. Kuten suhteellisuusteoria ja kvanttifysiikka, presentismi ja eternalismi, syklinen ja lineaarinen aika, absoluuttinen ja relatiivinen aikakäsitys tai hetki ja ikuisuus osoittavat, emme voi selittää aikaa yhdellä tavalla, vaan siihen liittyy erilaisia näkökulmia, joista kukin kuvaa tiettyjä ajan ominaisuuksia, jättäen toiset huomioimatta (niissä puitteissa kuin omat inhimilliset rajoituksemme ylipäättään sallivat aikaa hahmottaa). Seuraava kysymys on, kuinka nämä näkökulmat kohtaavat valokuvan.

4.4 Neljäs ulottuvuus

Aika kulkee kehää. Tapahtumat toistuvat. Kellon viisarit kiertävät samaa reittiä kerta toisensa jälkeen. Päivät seuraavat toisiaan, viikot ja kuukaudet alkavat alusta ja päättyvät alkaakseen jälleen alusta. Vuodet vierivät peräkkäin toistensa kaltaisina. Mutta silti jokainen sekunti, minuutti, tunti ja vuosi on omanlaisensa. Toista samanlaista ei koskaan tule.

Aika jyrää eteenpäin. Mikä eilen sai alkunsa, on huomenna tuhkaa, ylihuomenna pelkkä muisto, jos sitäkään. Ei ole olemassa asioiden pysyvää olotilaa. Kaikki muuttuu. Mitä näemme ympärillämme, on vain hetkellinen häivähdys. Mutta tuhkassa on uusi alku ja ajan pyörä käy jo seuraavaa kierrosta.

Ihmisen aika ei etene kuin kello. Kellolle kaikki hetket ovat samanmittaisia, mutta ihmiselle aika käy epätahtia. Aika on suhteellista niin fysiikassa kuin arkielämässäkin. Mutta kun fysiikassa kiirehtijän aika hidastuu, arkielämän kiirehtijältä se loppuu kesken.

Kuvani kysyvät, kuinka hetki sitoutuu ikuisuuteen.



115. *Nainen soittaa viulua*, 2012.



116. *Lemmikkejä n:o 2*, 2010.



117. *Lemmikkejä n:o 3*, 2010.



118. *Lemmikkejä n:o 4*, 2010.



119. *Kolme kävelee*, 2011.

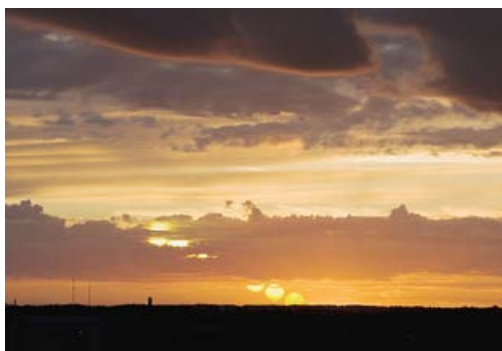
120. *Alaston laskeutuu portaita n:o 3*, 2010.





121–127. *Kontakteja.*

6. elokuuta, 2011.



29. huhtikuuta, 2011.
28. huhtikuuta, 2011.
22. elokuuta, 2010.

1. heinäkuuta, 2011.
23. toukokuuta, 2011.
8. toukokuuta, 2011.



128. *Sekvenssi n:o 9*, 2010.

129. *Matemaattinen ylevä n:o 5*, 2011.









131. *Aika n:o 2*, 2012.

4.5 Valokuvan aika

Sekä valokuvan synty että siihen liittyvien merkitysten muodostuminen ovat prosesseja, joissa ajalla on suuri rooli. Itse asiassa ajan käsite on keskeinen siinä, kuinka valokuvaa ajattelemme. Esimerkiksi Hilde Van Gelder ja Helen Westgeest toteavat kirjassaan *Photography Theory in Historical Perspective* ajan olevan useimmin käsitelty näkökulma valokuvaan. Se on ollut toistuvasti läsnä valokuvan käytännöissä ja teorioissa. Käsitykset ajallisuudesta ovat muuttuneet teorioiden ja teknisen kehityksen myötä, mutta näiden käsitysten juuret ovat syvällä valokuvan historiassa.³⁷⁵

Tässä luvussa tarkastelen valokuvan ajallisuuteen liitettyjä piirteitä, jotka ovat suhteessa aiemmin esittelemiini käsityksiin itse ajasta. Valokuvan ajallisuuden merkitystä valokuvan merkitysten muodostumisessa hahmottelen valokuvan aikajanan kautta.

Ikkuna menneeseen aikaan

Tutkiessaan valokuvan käsitteen muotoutumista varhaisten valokuvan keksijöiden tai ”proto-valokuvaajien” työn kautta Geoffrey Batchen nostaa esiin myös valokuvan ajallisuuden.³⁷⁶ Erityisesti valokuvan ja ajan suhde tuli esiin englantilaisen William Henry Fox Talbotin kirjoituksissa. Talbot tunnetaan paitsi ensimmäisen käyttökelpoisen negatiivi-positiivimenetelmän, kalotypian, keksijänä myös yhtenä ensimmäisistä valokuvajulkaisijoista. Talbotin teoksista maineikkain on ensimmäinen, 24 kalotyyppiä sekä näitä selittävät tekstit sisältänyt *The Pencil of Nature*, joka julkaistiin kuutena osana vuosina 1844–1846. Julkaisussa esiteltyjen erilaisten kuvatyyppien avulla Talbot pyrki esittelemään valokuvamenetelmänsä mahdollisuuksia ja etuja.³⁷⁷

375 Van Gelder & Westgeest 2011, 64.

376 Batchen 1997, 90.

377 Talbot 1844–46. Ks. myös Gernsheim 1982, 199.

Batchenin mukaan Talbot viittaa aikaan toistuvasti *The Pencil of Nature*n kuvateksteissä, ja valokuvan kyky yhdistää mennyt ja nykyisyys huomioitiin myös aikalaiskritiikissä. Tämän päivän kontekstissa voi tuntua oudolta esimerkiksi se, että niin Talbotin kuin Daguerren menetelmien yhteydessä valokuvaukseen liitettiin nekromantia, keskustelu kuolleiden kanssa.³⁷⁸ Maininta kuitenkin osoittaa sen, kuinka poikkeavana valokuvan kykyä esittää menneiden hetkien ilmentymiä pidettiin. Valokuva nähtiin ikkunana paitsi toiseen paikkaan, myös toiseen aikaan.

Esitellessään valokuvan julkisesti ensimmäistä kertaa tammikuussa 1839 Talbot kirjoitti: ”Kaikista asioista ohimenevin, varjo, kaiken katoavaisen ja hetkellisen esikuva, voidaan kahlita ’*luonnollisen taikuutemme*’ loitsuin ja kiinnittää ikuisiksi ajoiksi siihen muotoon, joka vaikutti olevan hetkelliseksi määrätty.”³⁷⁹ Batchen kiinnittää huomiota siihen, kuinka Talbot, pystyäkseen kuvailemaan valokuvan identiteettiä, käyttää vastakohtapareja: luonnollinen ja taikuus, hetkelisyys ja ikuisuus, katoava ja kiinnitetty.³⁸⁰ Näistä jälkimmäiset ovat kiinnostavia nimenomaan ajallisuuden kannalta. Talbotin kirjoitusten perusteella voi päätellä, että valokuvan erityisyys kuvan tekemisen muotona on alusta saakka liittynyt sen aikasuhteeseen. Tätä korostaa myös Batchenin huomio, että Talbotille valokuvaus tuntui merkitsevän tilan ja ajan sekoittumista, niin että ”tila *muuntuu* ajaksi ja aika tilaksi”³⁸¹. Valokuvassa hetki sulautuu kaksiulotteiseen tasoon.

Batchenin mukaan Talbot päätyi siihen, että koska valokuva representaatiomekanisminsa kautta ohjaa huomion ajallisiin merkityksiin ja kiinnittää kohteenensa tiettyyn aikaan, jokaisen valokuvan pääasiallinen kohde onkin aika itse.³⁸² Batchen jatkaa kysymällä, millainen tämä aika on. Valokuvan katsotaan vangitsevan yhden ohikiitävän hetken loputtomasta hetkien ketjusta. Valokuvan kannalta aika näyttäytyy lineaarisena hetkien jatkumona menneestä kohti tulevaa. Valokuvaa katsoessa aikatasot sekoittuvat, ja mennyt, aikaan sidottu ilmentymä näkyy tässä (muuttuvassa) hetkessä. Batchen liittää tämän paradoksaalisen tapahtuman moderniin aika-ahdistukseen, siihen kun hetket tuntuvat valuvan ohi ilman, että niihin ehtii tarttua.³⁸³ Valokuvaan tuntuu usein liittyvän mahdollisuus kokea nostalgia kaipausta.

378 Batchen 1997, 92.

379 ”The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our *’natural magic,’* and may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single instant to occupy.” Talbot 1839, luku 4: *On the Art of Fixing the Shadow*. Suomennos minun.

380 Batchen 1997, 91.

381 ”[Photography] was an emblematic something/sometime, a *’space of a single minute’* in which space *becomes* time, and time space.” Batchen 1997, 91.

382 Batchen 1997, 93.

383 Batchen 1997, 93.

Valokuva neliulotteisessa aika-avaruudessa

Mikäli ajattelemme, että valokuvaus on neliulotteisen aika-avaruuden puristamista kaksiulotteiselle pinnalle, on valokuvaajan työnä tehdä valinnat siitä, kuinka tämä muutos tapahtuu. Tilaulottuvuudet leveys ja korkeus ovat yleensä sikäli ongelmattomia, että ne säilyvät, kun kuva projisoidaan keskeisperspektiivin sääntöjen mukaan toimivan objektiivin läpi. Tällöin valokuvaajan on tehtävä päätös siitä, mistä pisteestä kuva otetaan ja mihin kuvan rajat asettuvat – kuinka kuva rajataan.

Valokuva ei kuitenkaan ole poikkileikkaus, vaan myös syvyysulottuvuus jättää jälkensä kuvaan. Se, kuinka eri etäisyyksillä olevat kohteet kuvaan projisoituvat, riippuu kuvausetaisuudesta (joka vaikuttaa kohteiden kokojen suhteeseen kuvapinnalla) sekä määriteltävästä terävyysalueesta. Valoa taittaviin linssihin perustuva optinen järjestelmä tarkennetaan tiettyyn etäisyyteen³⁸⁴, mutta tätä tarkinta pistettä lähempänä ja kauempanakin olevat kohteet voidaan saada tarakoiksi säätämällä objektiivin aukkoa pienemmäksi.³⁸⁵ Oman lisänsä syvyysulottuvuuden kuvaamiseen tarjoavat erilaiset stereo- tai 3D-järjestelmät, jotka pyrkivät tuottamaan katsojalle kaksiulotteisen kuvapinnan sijaan illuusion kolmiulotteisesta tilasta.³⁸⁶

Samalla tavalla kuin syvyysulottuvuus jättää jälkensä valokuvan pintaan, myös aikaulottuvuus puristuu valokuvan kahteen ulottuvuuteen. Valokuvaajan perusvalinnat aikaulottuvuuden suhteen vertautuvat valintoihin leveyden tai korkeuden suhteen. Valittavana on, missä ajankohdassa (milloin) kuvataan ja miten kuvan aikaulottuvuus rajataan eli millaista valotusaikaa kuvatessa käytetään. Näillä molemmilla valinnoilla on suuri merkitys siihen, millainen näkyvä todellisuus kuvaan tallentuu. Ajankohdan merkitys on dramaattisin hetkellisissä tapahtumissa, joissa ”oikea” hetki voi olla vain sekunnin murto-osan pituinen, mutta merkitys ei ole yhtään sen pienempi hitaampitahtisessa maisemakuvauksessa. Valo muuttuu pilvien liikkeessa ja muuttaa koko kuvan valaistuksen. Satun-

384 Tämä on yksinkertaistus, joka ei ota huomioon ns. palkkikameralla mahdollisia terävyysalueen muokkauksia, jotka tehdään objektiivia tai takalautaa kääntämällä.

385 Terävyysalueeseen vaikuttavat kuvausaukon lisäksi objektiivin polttoväli, kuvausetaisyys sekä terävyyden määritelmä (kuinka laajaksi kuvapinnalle projisoituva piste saa levitä, että se vielä määritellään pistemäiseksi).

386 Stereonäön periaatteen keksi ja ensimmäisen stereoskoopin rakensi 1838 brittiläinen tiedemies Charles Wheatstone. Vuonna 1850 sir William Brewster kehitti laitteesta linssihin perustuvan mallin, joka soveltui valokuvattujen kuvaparien katsomiseen. Menetelmä perustuu kahteen hieman eri pisteistä otettuun valokuvaan, joita tarkastellaan katselulaitteen kautta. Kun vasen ja oikea silmä näkevät kohteesta hieman erilaisen kuvan, havainto yhdistyy aivoissa illuusioksi kolmiulotteisesta tilasta. Stereokuva nousi nopeasti suosituksi kansanhuviksi, jonka mahdollisti miljoonissa kappaleissa lasket-tavan stereokuvien tuotannon Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Ks. esim. Darrah 1977. Digitaalisuuden myötä 3D-kuvaus on kokemassa uutta tuleamista.

nainen kulkija kuva-alalla asettaa kuvaan uuden huomiopisteen, puhumattakaan pidemmistä, vuorokausien tai vuosien mittaisista muutoksista, joiden aikana koko maisema voi ilmetä täysin erilaisena (vertaa vaikka samaa paikkaa yöllä ja päivällä tai kesällä ja talvella). Valotusajan merkitys taas konkretisoituu heti, kun se poikkeaa ihmisen näköaistimuksen luontaisesta ”valotusajasta”, siitä kuinka näköhavainto pystyy erittelemään esimerkiksi liikkeen vaiheita³⁸⁷. Erittäin lyhyet ja pitkät valotusajat luovat näköhavainnostamme poikkeavia kuvia.

Valokuvan suhde aikaan on kuitenkin monimutkaisempi kuin vain valokuvaamisen hetkeen liittyvät päätökset. Valokuvan rajausta tilan ja ajan suhteen jättää valtavan määrän asioita valokuvan ulkopuolelle. Tuo ulkopuolelle jäänyt ei kuitenkaan ole merkityksetöntä valokuvan tulkinnan kannalta.

Valokuvan aikamuodot

Valokuvan synnyttyä aika on litistetty sen pintaan – se tietty ajanjakso, hetki, jolloin valokuva otettiin, mutta myös se aika, joka muovasi kuvassa olevat asiat sellaisiksi, kuin ne kuvassa esiintyvät. Kuvattu kohde on ajallisesti rakentunut, ja kohteen historia vaikuttaa myös kuvan tulkintaan.³⁸⁸

Valokuvan ilmiasu, näkyvän todellisuuden ilmentymä, muotoutuu ajassa ja tallentuu latentiksi kuvaksi valotuksen aikana. Kemiallisen tai digitaalisen kehitysprosessin aikana kuva saa fyysisen muotonsa, jonka jälkeen sitä voidaan katsoa³⁸⁹. Katsomisen aikana valokuva tulkitaan uudelleen, katsoja antaa sille merkityksen. Valokuvalla näyttäisi siis olevan kaksi ajallista kiinnekohtaa – katsojan nykyhetki ja siitä alati loittoneva valotuksen hetki.

Valokuva luo ajallisen illuusion. Tallentaessaan hetkellisen näkyvän todellisuuden valokuva ehdottaa mahdotonta – ajan pysäyttämistä. Mutta aika ei pysähdy. Vaikka näkyvän todellisuuden hetki on jähmettynyt kuvaksi, aika jatkaa juoksuaan. ”Valokuva jättää avoimiksi hetket jotka ajan eteneminen saman tien sulkee”, kirjoittaa filosofi Maurice Merleau-Ponty³⁹⁰. Valokuvissa lapset eivät kasva, vuodenajat eivät vaihdu, hypyn lakipisteen saavuttanut tanssija ei putoa, vaan jähmettyy ikuiseen välitilaan. Todellisuudessa lapset kasvavat, vuodet rientävät eteenpäin ja kaikki hyppy päättyvät laskeutumiseen.

387 1800-luvulla ”silmän hitaudeksi” nimetyn ilmiön taustalla on itseasiassa aivoissa tapahtuva usean tulkintaprosessin yhteisvaikutus, ns. phi-ilmiö. Ks. esim. Huhtamo 1996, 76–77.

388 Taneli Eskola toteaa: ”Kuvatessani tämän päivän Aulankoa, kuvaan väistämättä sen historiaa.” Eskola 1997b, 103.

389 Tässä yhteydessä en puutu niihin muutoksiin, joita kehitysprosessin aikana kuvalle voidaan tehdä.

390 Merleau-Ponty 2013, 467.

Valokuvan ulkopuolella asiat muuttuvat, vaikka ne kuvassa näyttävät aina samalta. Tämä muutos voi vaikuttaa siihen, kuinka kuvaa katsotaan. Valokuvan ajallinen kerroksellisuus ei pysähdy valituksen hetkeen, vaan jatkuu ajan virratessa. Nämä uudet kerrokset eivät näy menneeseen hetkeen sidotussa kuvan ilmiössä, vaan elävät kulttuurisessa kontekstissa, jossa kuvaa katsotaan. Valokuvan viitesisällölliset merkitykset muuttuvat ajan myötä, vaikka valokuvan ilmiössä ei muutosta tapahdu. Sekä valotusta edeltänyt että sitä seuraava aika ovat olennaisia valokuvan tulkinnan kannalta.

Ei toki valokuvakaan ole muuttumaton. Fyysisenä kappaleena, esineenä, se muuttuu ajassa: haalistuu, menettää värinsä, taittuu, naarmuuntuu, rypistyy. Syntymänsä jälkeen kuva on ajalle kuin mikä tahansa esine. Se kerää aikaa, mutta kerääntyminen tapahtuu esineen tasolla. Ei edes digitaalinen valokuva ole ajan ulottumattomissa. Tästä pitää huolen digitaalisen ympäristön ja käytäntöjen jatkuva muutos. Tiedostomuodot ja tallennusvälineet vaihtuvat ja käyvät vanhoiksi. Kuka tietää, missä muodossa ja minne valokuvat tallennetaan sadan vuoden kuluttua?

Palaan kuitenkin kuvaan ja siihen hetken tallenteeseen, mikä kuvassa on. Voimme yrittää tarkastella valokuvaa valituksen hetkestä käsin, kuvitella, että palaamme ajassa taaksepäin ja että se, mikä on valokuvan ottamisen ja nykyhetken välissä, olisi vasta tulevaa, kuten kuvan ottamisen aikaan. Valokuva yllyttää meitä tähän. Taneli Eskola tarjoaa valokuvalle aikakoneen roolia niin väitöskirjassaan *Teräslintu ja lumpeenkukka*³⁹¹ kuin vuonna 2001 ilmestyneessä teoksessaan *Tamme-Laurin tapaus*³⁹². Valokuva palauttaa katsojan hetkeen, jolloin kuva on otettu. Mutta valokuvan ehdottama nyt-hetki on illuusio, ja me tiedämme sen. Luontevammin katsomme kuvaa ja sanomme: ”Tuolta se näytti silloin.”

Janne Seppänen vertaa valokuvan suhdetta aikaan verbaalikielen. Seppäsen mukaan valokuvan kyky merkityksellistää ajallisia tiloja on vajaa. Valokuva ”ei kykene vapautumaan pakottavasta imperfektistään”.³⁹³

Katsomme siis valokuvaa imperfektinä. Valokuva viittaa hetkeen, joka on jo mennyt³⁹⁴. Katsoessamme valokuvaa katsomme jälkeä kadonneesta, menneestä. Mutta kuten muutkaan menneen jäljet, valokuvakaan ei ole jäänyt menneeseen, vaan on tässä hetkessä. Valokuvan toinen aikamuoto on preesens, mutta ei niin, että palaisimme menneeseen, vaan niin, että katsomme kuvaa tällä hetkellä tietäen sen viittaavan menneeseen. Valokuva näyttää (preesens) hetken, joka oli (imper-

391 Eskola 1997b, 8.

392 Eskola 2001, 42.

393 Seppänen näkee tämän ongelmallisena valokuvan kerronnallisen kyvyn kannalta, sillä usein kertomuksiin liitetään kyky rakentaa ajallisia tiloja. Seppänen 2001, 99.

394 ”Tärkeää on pikemminkin se, että valokuvalla on todistusvoimaa ja että sen todistajalausunto ei niinkään koske kohdetta kuin aikaa.” Barthes 1985, 95; 2000, 88–89.

fekti). Tietoisuus valokuvan kuvaaman hetken ja sen katsomisen hetken välisestä aikaerosta vaikuttaa merkityksiin, joita valokuvaan liitetään.

Valokuvan aikajana

Toisin kuin tilallisilla ulottuvuuksilla, ajalla on vain yksi ulottuvuus, ja siinäkin pystymme kulkemaan vain yhteen suuntaan. Emme voi pysähtyä ajassa tai aidosti palata menneisyyteen. Ajan yksiulotteisuus antaa mahdollisuuden visualisoida aikaa yksinkertaisimmalla mahdollisella tavalla, suorana, jonka voi jakaa erimitaisiin yksiköihin, vaikkapa sekunteihin, minuutteihin, tunteihin ja niin edelleen. Vanhimmat tunnetut kalenterit käyttivät tällaista yksinkertaista janan muotoa.

Erilaisia ajallisia toimintoja havainnollistetaan usein aikajanan muodossa. Suomen historia tai ihmisen elämä voidaan tiivistää peräkkäisiksi tapahtumiksi, hetkiksi tai ajanjaksoiksi. Näin voidaan toimia myös yksittäisen valokuvan kohdalla. Hieman yksinkertaistetusti valokuvan merkitys kasvaa kahdessa ajanjaksossa ja syntyy kahtena hetkenä. Näiden kautta rakentuu valokuvan aikajana.

Valotusta edeltävä aika kokoa kuvattavan näkymän. Valotuksen aikana se tallentuu valokuvaksi, valokuvaajan tulkinnaksi näkyvästä todellisuudesta. Tätä tapahtumaa kutsun *valokuvan hetkeksi*. Valokuvan merkitykset eivät kuitenkaan ole muuttumattomia, vaan myös valokuvan hetken jälkeisen ajan tapahtumat vaikuttavat kuvan tulkintaan, joka tapahtuu, kun kuvaa katsotaan. Valokuvan ajalliset juuret eivät ankkuroidu vain valokuvan hetkeen vaan myös *katsojan hetkeen*. Näin valokuvan kaksi aikamuotoa näkyvät myös valokuvan aikajanalla, silloin ja nyt, imperfekti ja preesens.³⁹⁵



Valokuvan hetki sitoo valokuvan menneeseen ja katsojan hetki kiinnittää sen nykyisyyteen. Janne Seppäsen mukaan valokuva ”pystyy luomaan jännitteen kuvaushetken ja kuvan tarkasteluajankohdan välille”³⁹⁶. Jännite muodostuu kah-

395 Tässä mallissa valokuvaa tarkastellaan ensisijaisesti todellisuuden jälkeenä. Kolmanneksi hetkeksi aikajanalalle, valokuvan ja katsojan hetken väliin, voisi liittää vielä toisen tulkinnan hetken, jolloin valokuva muokataan katsottavaksi vedostamalla, prosessoidulla tai muulla menetelmällä. Tässä vaiheessa tehtävät kuvalliset (tai poeettiset) valinnat vaikuttavat myös valokuvan tulkintaan. Nämä tulkinnat voivat olla ajasta riippuvaisia siinä mielessä, että kuvallisiin valintoihin voi vaikuttaa esimerkiksi ajan esteettinen tyyli (kuten 1960-luvun graafisen jyrkkä sävy maailma). Kuvallisilla valinnoilla voi myös korostaa ajallisuuden merkitystä kuvan tulkintaan, kuten edellä olen tuonut esiin.

396 Seppänen 2001, 99.

den hetken väliin jäävän ajan kautta. Myöhemmin Seppänen kiteytti tämän vielä selvemmin: ”Valokuva on ennen kaikkea artefakti, jossa kuvan katsomisen nykyisyys ja kuvan esittämä menneisyys kohtaavat.”³⁹⁷

Valokuvan hetki on ajanjakso, jota määrittävät ajankohta ja kesto. Sen aikana optinen projektio tarttuu valonherkälle pinnalle. Se voi kestää miljoonasosasekunnin tai kolme vuotta, yleensä jotakin siltä väliltä. Mark Klett kirjoittaa *Time Studies* -sarjansa yhteydessä: ”Käytännössä minkä tahansa valokuvan hetki on kiinteä ajanjakso, joka on verrannollinen kameran valotusaikaan.”³⁹⁸ Valokuvan hetkellä on aina kestdensa, ja sen aikana tapahtuu jotakin. Tapahtuma on mikä tahansa muutos suhteessa aikaan.

Eri pituiset valotusajat merkitsevät valokuvan erilaista suhdetta tapahtumaan. Lyhyessä valotuksessa tapahtuman hetkellisyys saa pysyvän muodon. Asioiden hetkellisen olotilan näköisyys jähmetetään kaksiulotteiseksi kuvaksi. Pitkässä valotuksessa hetkelliset tapahtumat vaimenevat ja pysyvät asiat korostuvat. Taidehistorioitsija Thierry de Duve on kuvannut pitkän valotuksen tuottamaa valokuvaa ”kuvankaltaiseksi” (picture-like) ja silmänräpäysvalokuvaa ”tapahtumalliseksi” (event-like).³⁹⁹ Tässä näyttäytyy jälleen valokuvan kahtalainen luonne kuvallisena tulkintana ja jälkenä. Kuitenkin molemmissa tapauksissa näkyvä todellisuus, joka kameran edessä on ollut valokuvan hetkellä, on jättänyt jälkensä valonherkälle pinnalle valokuvaajan kuvallisten valintojen tuloksena.

Kuva ja kuvan kohde linkittyvät vielä valokuvan hetken jälkeen. Kohteen uudet merkitykset voivat siirtyä kuvaan, mutta voi käydä myös toisinpäin. Valokuva voi luoda kohteelleen uusia merkityksiä. Näin voi tapahtua esimerkiksi maisemakohteelle, jonka maine kasvaa siitä esitettyjen valokuvien myötä. Mielikuva tunnetusta nähtävyydestä syntyy osin kohteesta nähtyjen valokuvien kautta. Esimerkiksi ensimmäistä käyntiäni Aulangolla virittivät odotukset, jotka olivat syntyneet paikasta näkemieni valokuvien perusteella. Osin paikka vastasi mielikuvaani ja osin ei. Joka tapauksessa mielikuva vaikutti siihen, kuinka paikkaa tarkastelin ja sen myötä myös paikasta ottamiini valokuviiin.

Kun valokuvan hetkellä näkyvä todellisuus tallentuu kuvaksi, katsojan hetkellä tämä kuva tulee jälleen nähdyksi. Menneen hetken ilmentymä kohtaa tämän hetken katsojan, kaksi aikatasoa kohtaavat. Valokuvan hetki on yksi, tiettyyn ajan-

397 Seppänen 2014, 99. Taneli Eskola kirjoittaa vastaavasti maisemakuvasta: ”Se maisema, joka kuvia tulkitsemalla on löydettävissä, on osaltaan toisen asteen maisema, sekoitus kuvan tekijän ja katsojan maisemaa ja samalla sekoitus niiden sisältämien eri aikatasojen tulkintatapoja.” Eskola 1997b, 112. Kursiivi minun.

398 ”In practice the moment of any photograph is a fixed length of time corresponding to the camera’s exposure.” Mark Klett (Projects / Recent Projects / Time Studies). Suomennos minun.

399 Van Gelder & Westgeest 2011, 79.

kohtaan sidottu, alati etääntyvä kohta aikajanalla, mutta uusia katsojan hetkiä voi syntyä aina, kun valokuva otetaan esiin. Niitä voi olla lukemattomia.

Vastaavalla tavalla kuin minä osoitan valokuvan aikajanalta valokuvan ja katsojan hetket, taidehistorioitsija Margaret Olin painottaa sitä, että valokuvaan liittyy kaksi merkityksellistä hetkeä. Kuvan valottumisen hetken (*”moment of illumination”*) ohella yhtä lailla tärkeä on kuvan tunnistamisen hetki (*”moment of identification”*). Olin korostaa, että valokuvan merkitykset rakentuvat pitkälti juuri jälkimmäisen hetken varaan.⁴⁰⁰ Vaikka kuvaajalla on ollut omat syynsä kuvaamiseen ja oma näkemyksensä kuvaan liittyvistä merkityksistä, merkitykset välittyvät pelkästään kuvan välityksellä vain sen verran kuin sen ilmiasu sallii. Kuvan ilmiasu ohjaa tulkintaa, mutta viitesisällölliset tulkinnat syntyvät katsojan ja kuvan kohdatessa.

Etuperkko, Halinen, Turku

Valokuvan merkitykset ovat monella tasolla ajallisesti rakentuneita. Ne voivat liittyä kuvan kohteen ajallisuuteen, rakentua valokuvan hetken ja katsojan hetken välisen etäisyyden kautta tai syntyä esimerkiksi kuvallisten valintojen tai vertailun kautta. Kaikki nämä tulkintamahdollisuudet ovat mahdollisia vaikkapa Etuperkon kuppikiven tapauksessa. Turun Halisissa sijaitsevasta kivistä kerrotaan muinaisjäännösrekisterissä seuraavasti:

”Uhrikivi sijaitsee peltosaarekkeen lounaiskulmassa Topinojan kaakkoispuolella. Kiven mitat ovat 2,20 x 0,70 x 1,40 m ja korkeus 0,5 m. Kupit ovat kiven ohuimmassa koillisosassa. Varmoja kuppeja on 13 kpl, kuppeja voi olla enemmänkin, koska kivi on rapakiveä eikä kaikkia kuppeja voi varmuudella määrittää ihmisen tekemiksi. Kuppien koko vaihtelee 10 x 5 cm - 11 x 8 cm ja kuppien syvyys on 1 - 1,2 cm. Kaikkiaan kuppeja on 15.”⁴⁰¹

Rautakaudella, yli tuhat vuotta sitten, joku merkitsi kiven hakkaamalla sen pintaan kuoppia. Ehkä tekijöitä oli useampia, ehkä ne tehtiin vuosien aikana, mutta tästä ei ole varmaa tietoa, ei myöskään siitä, miksi kuopat kiveen tehtiin. Oletettavasti kuppikivi liittyy tekijänsä uskomuksiin, mahdollisesti liittyen viljelyyn, hedelmällisyyteen tai vainajanpalvontaan. Kupit tehtiin tarpeeseen, joka eli aikansa. Sen jälkeen kivi on unohdettu, jäänyt pellon laidalle. Myöhemmin kau-

400 Olin 2009, 75.

401 Kivi ei ole suorakulmainen, siksi korkeuden lisäksi on mainittu kolme mittaa. Museovirasto. Kulttuuriympäristön palveluikkuna (hakusana: Etuperkko).



132. Ismo Luukkonen,
Rautakautinen kuppikivi,
Etuperkko, Turku, Suomi, 2003.

punki on kasvanut sen ympärille. Kuppikivi on jälleen löydetty, mitattu ja merkitty kartalle. Se on rauhoitettu lainsäädännön nojalla. Kun vierelle rakennetaan, rakennukset sijoitetaan niin, että kivi jää omiin oloihinsa, mutta rauhoitettu alue ei ole suuri. Kiven lounaispuolelle on noussut päiväkotia, itäpuolelle rivitaloja. Pohjoispuolella kulkee katu ja kadun toisella puolella on lisää rivitaloja.

Marraskuussa 2003 seisoin kamerani kanssa kiven vierellä. Etsin kupit sen rosoisesta pinnasta. Kiven menneisyys ja ympäristö vaikuttivat minuun ja otin paikasta valokuvan (kuusi kaikkiaan, mutta se ei ole nyt olennaista). Kuvaan talletui paikan historiallisesti rakentunut näköisyys juuri sillä hetkellä. Valokuvan hetki. Tunsinko tuolloin jotakin erityistä, en muista, mutta muistan lauantaiaamupäivän, jolloin olin vienyt lapseni kaverinsa syntymäpäiville ja kiersin itse kuvaamassa muinaispaikkoja Aurajoen länsipuolella, neljä paikkaa, kolme filmiä. Sumu oli vallannut kaupungin, ja myöhäissyksyn vähäiset värit olivat sammuneet. (Kuva 132.)



133. Ismo Luukkonen,
Rautakautinen kuppikivi,
Etuperkko, Turku, Suomi, 2013.

Myöhemmin katson valokuvaa. Se toistaa paikan näköisyyden ja palauttaa mieleeni jotakin hetkestä, jolloin sen koin – kupin kivessä, rakennukset sen ympärillä, sumuisen ilman. Gallerian seinälle ripustettuna⁴⁰² tai tähän kirjaan painettuna kuva tuottaa uusia merkityksiä uusille katsojille. Ehkä tuttu paikka saa uuden virityksen tuhatvuotisen aikajänteen kautta, tai joku voi viehättyä maiseman utuisesta hämystä ja murretusta värimaailmasta. Katsojan hetkiä on lukuisia. Sadan vuoden kuluttua – jos kuva on edelleen olemassa – sitä katsotaan uusin silmin. Nykypäivän merkit kuvassa ovat silloin merkkejä ajan takaa. Jos kuva viedään takaisin kiven luo, nähdään muutos. Ehkä kivi ja kupit sen pinnassa ovat siellä edelleen, mutta ympäristö rakennuksineen on muuttunut.

Syyskuussa 2013 kuvasin kiven uudelleen. Ilma oli jälleen utuinen. Rakennukset ja tiet ympärillä olivat edelleen paikoillaan kuten kivikin. Puut olivat kasvaneet ja sammal lisääntynyt kiven päällä, mutta huomasin muutokset vasta veratessani uusia kuvia vanhempiin. (Kuva 133.)

Mielestäni kupit erottuivat entistä heikommin. Tätä en voi kuvista todeta, vaan kokemus on muistin varassa.

Valokuvan mahdoton simultaanisuus

Lähtökohtaisesti valokuvan ja katsojan hetki eivät ole sama, vaan syyn ja seurauksen lain mukaisesti jälkimmäinen seuraa aina edellistä. Niinpä esimerkiksi simultaanisuus-käsitteen yhdistäminen valokuvaan tuntuu hankalalta, ainakin, mikäli se ymmärretään kuvan syntymisen ja katsomisen samanaikaisuudeksi⁴⁰³.

Valokuvan ja katsojan nyt-hetket eivät siis ole samanaikaisia, ainakaan, kun ajatellaan perinteistä valokuvaa. Kemiallisessa valokuvauksessa kuvan kehittämi-

402 *Rautakausi, nyt!* -näyttelyssä Turussa heinäkuussa 2007 sekä *Kerrostumia*-näyttelyssä Helsingissä joulukuussa 2007.

403 Jari Silomäen *Sääpäiväkirjani*-sarjassa (2001–2011) simultaanisuus toteutuu toisessa merkityksessä. Päivittäin kuvatuissa satunnaisen oloisissa kuvissa valokuvan hetki rinnastuu samanaikaisiin tapahtumiin maailmalla tai Silomäen henkilökohtaisessa elämässä. Silomäki tuo nämä tapahtumat osaksi kuvapintaa käsin kirjoitetun tekstin kautta. Teos sitoo kiehtovalla tavalla henkilökohtaisen ja subjektiivisen laajempiin historiallisiin tapahtumiin ja muistuttaa siitä, että historia syntyy tällä(kin) hetkellä. Silomäki 2010.

nen aiheuttaa väkisinkin viiveen kuvan ottamisen ja katsomisen (valokuvan ja katsojan hetken) välille. Nopeimmissakin pikakuvamenetelmissä viive on vähintään minuutin luokkaa. Digitaalitekniikan avulla viive voidaan kutistaa jopa sekunnin murto-osiin, mutta se on edelleen olemassa. Digitaalikameran live-view -toiminnon avulla tai videokuvaa kuvatessa kameran muodostamaa kuvaa voi itseasiassa tarkkailla käytännöllisesti katsoen samanaikaisesti kameran näytöltä, mutta koska kyseessä on tällöin liikkuva kuva, on se perinteisen valokuvan käsitteen ulkopuolella.

Visuaalisen kulttuurin tutkija Mika Elo vertaa valokuvaa ja televisiota: ”Siinä missä televisio tuottaa samanaikaisuuden illuusion hajauttamalla paikan ykseyden, niin valokuva tuottaa yhtenäisen aikatilan illuusion avaamalla näkymän menneisyyteen. Valokuva saattaa eriaikaisuuden näkyvään muotoon. Valokuva on aina jäljessä.”⁴⁰⁴

Elo kuitenkin näkee digitaalisuuden muuttaneen suhtautumista valokuvan ajallisuuteen. Kuvan ottamisen ja katsomisen välissä oleva ajallinen viive on supistunut digitaalitekniikan myötä. Riittävän tiuhaan tahtiin verkkoon syötetty valokuva lähenee välineenä suoraa lähetystä lähettävää televisiota. Mutta Elo näkee, että tämä muutos on johtanut myös valokuvan erityisyyden korostukseen. Kun valokuva vielä 1970-luvulla oli väline, jolla taltioitiin tilanne tapahtumahetkellä, 2000-luvun alussa televisio tuottaa ajankohtaisen kuvamateriaalin ja valokuvaajat toimivat tapahtumapaikalla vasta jälkikäteen. ”Kun valokuva ei enää kykene olemaan ajan hermolla, se keskittyy siihen mihin se parhaiten soveltuu, viivästyneeseen pysäytyskuvaan.”⁴⁰⁵

Valokuvan määrittelemisen pysäytetyksi kuvaksi jättää sen aina jälkeen tilanteesta. Voidaan tietenkin esittää, että tilanteessa, jossa kuvan kohteessa ei ole tapahtunut muutosta viiveen aikana, valokuvaa voidaan ajatella samanaikaisena tallenteena kohteesta, mutta se, että kameran edessä oleva kohde ei ole muuttunut, ei ole pysäyttänyt muutosta kameran näkökentän ulkopuolella. Aika kulkee, vaikka sitä ei kameran läpi katsoessaan tiedostaisikaan.

Jos simultaanisuudella tarkoitetaan täsmällistä, kelloon perustuvaa yhdenaikaisuutta, valokuvan simultaanisuus on edellä esitettyjen määritelmien puitteissa mahdottomuus. Kokemuksen tasolla tilanne voi kuitenkin olla toinen. Tämä on korostunut 2000-luvulla digitaalisuuden ja sosiaalisen median myötä. Voidaan kysyä, pyritäänkö sosiaalisen median foorumeilla nimenomaan korostamaan sitä, että kuvaaja on tässä ja nyt. Kuva otetaan ja jaetaan välittömästi nähtäväksi todisteena ”tästä hetkestä”.⁴⁰⁶ Tämä tuntuu jossakin määrin olevan jopa oletus sosiaali-

404 Elo 2005, 233.

405 Elo 2005, 223–225.

406 Ks. Villi 2008, 26; Pienimäki 2013, 88.

sessä mediassa. Jakaessani vanhan valokuvan ilman erityistä mainintaa sen iästä, vastaanottajat kommentoivat kuvaa olettaen sen olevan juuri kuvattu.⁴⁰⁷ Kuitenkin myös sosiaalisessa mediassa kuvien kokeminen simultaanisena on väliaikaista. Viimeistään seuraavan päivituksen tullessa edellinen kuva on jo mennyttä aikaa.

Valokuva ja muisto

Onko valokuvalla jotakin tekemistä muiston kanssa? Molemmat ovat sidoksissa siihen, mitä on ollut. Mutta siinä, missä muisto on aina henkilökohtainen ja häilyvä, valokuva on konkreettinen ja jaettavissa. Mikään ei takaa, että sinun muistosi ovat samanlaisia kuin minun muistoni, tai että omat muistonikaan ovat tänään samoja kuin vuoden päästä.

Kristoffer Albrecht kuvaa *Metropol*-kirjansa valokuvia yksityisiksi *muistoesineiksi* matkoillaan kohtaamista tilanteista.⁴⁰⁸ Hän jatkoi ajatusta myöhemmin ilmestyneessä valokuvateoksessaan *Memorabilia*, johon kirjoittamassaan poettisessa esseessä hän pohtii valokuvan ja muistin yhteyttä. Albrecht kiistää, että valokuva ja muisti olisivat yhtä, mutta näkee kirjan kuvien yhdistyvän omiin muistoihinsa: ”Muistilanka voi kulkea valokuvan kautta”. Samalla Albrecht kysyy, voisivatko kuvat ”löytää kaiun” myös katsojan kokemuksessa.⁴⁰⁹

Muisti – olennaisesti menneeseen liittyvänä ja häilyvänä – perustuu ajalliseen etäisyyteen menneen hetken ja nykyhetken välillä. Samoin valokuvan hetken ja katsojan hetken välinen etäisyys tarjoaa mahdollisuuden ajalliseen tulkintaan. Tässä mielessä valokuvaan liittyy tietty muistonkaltaisuus. Työpöydän laatikosta esiin kaivamamme kuva voi herättää muistuman menneestä hetkestä, paikasta tai henkilöstä, jonka joskus tunsimme. Palatessaan laatikkoon kuva muiston lailla unohtuu, kunnes se jälleen osuu silmiimme. Mutta vaikka kuva olisi muuttumaton, muistomme ei enää ehkä ole. Ehkä muistamme asian nyt toisin, jotakin vähemmän tai ehkä jotakin lisää. Jotkut merkitykset ovat voineet muuttua katseluhetkien välillä. Ehkä kuvan henkilö on kuollut tai siinä ollut rakennus on jyrätty uuden asuinalueen alta. Ja kun oman aikamme mentyä joku toinen lajittelee jäämistöämme ja kohtaa kuvan, sen merkitykset ovat aivan toiset.

Onko valokuvan mahdollisuus toimia muistojen esiin houkuttajana millään tavalla erilainen kuin minkä tahansa esineen, jolla on viittaussuhde (henkilökoh-

407 Tämä perustuu vain omaan kokemukseeni. Ajan käsite sosiaalisessa mediassa on itsessään laaja kysymys, joka menee ohi tutkimukseni teeman. Mikko Villi on käsitellyt aihepiiriä väitöskirjassaan, ei tosin sosiaaliseen mediaan, vaan puhelimen kuvaviestihin liittyen. Villin huomiot ovat kuitenkin hyvin sovellettavissa myös sosiaaliseen mediaan. Villi 2010, 83–99.

408 ”My images were made as private *mementos* of the situations that I encountered on my journeys.” Albrecht 2001, 102. Kursiivi minun.

409 Albrecht 2004, 18–19.

taiseen) menneeseen? Erään siivouspuuskan yhteydessä löysin työhuoneeltani laatikon, jota en ollut tutkinut kahteenkymmeneen vuoteen. Osa laatikon tavaroista herätti muistoja, pieniä asioita, jotka palautuivat mieleen ja muistuttivat vuosikymmenten takaisista ajatuksista ja tunteista. Mutta osa tavaroista jätti vain epä määräisen tunteen menneestä. Niihin liittyvät asiat olivat jo kadonneet unohduksen hämärään. Samalla tavalla unohtuneita ovat asiat monissa valokuvissa. Ne ovat nähtävissä, mutta eivät enää kosketa.

Muisti on valikoiva ja muuttuva, monet yksityiskohdat vaipuvat unohduksiin. Valokuva taas tallentaa ja säilyttää valikoimatta kaiken kuva-alaltaan. Mutta toisin kuin muisti, valokuva säilöö vain näkyvän ja jättää muut aistit huomiotta.

Geoffrey Batchen ehdottaa, että valokuva ei niinkään vahvista muistoja, vaan korvaa ne kuvilla. Muistot ovat tahattomia, kokonaisvaltaisia ja välittömiä, kun taas kuvat historiallisia, johdonmukaisia ja informatiivisia. Batchenin mukaan valokuvan on muututtava, jotta sillä saataisiin aikaan aito muisto. Valokuva on vedettävä menneestä nykyisyyteen, niin, että siinä oleva hahmo ei vain näy, vaan myös tuntuu. Batchenin yksityisiin muistokuviin perustuvassa esimerkkiaineistossa tämä tapahtuu usein siten, että kuvien yhteyteen lisätään jotakin, esimerkiksi kirjoitusta tai muistoesineitä.⁴¹⁰

Ehkä Batchenin ehdottama muutos tapahtuu myös valikoimalla, niin että valokuvasta poimitaan yksityiskohta, joka toimii muiston katalyyttinä, muistuttaa menneestä. Tällöin valokuvan vahvuus muistojen herättämisessä liittyy sen ikonisuuteen. Siihen, että valokuva *näyttää* kohteeltaan tai *muistuttaa* sitä. Tutut kasvot, tuttu näkymä tai yksityiskohta ajan takaa nostaa esiin mielle yhtymän. Voimme jättää muun kuvan omaan unohdukseensa, kun juuri tämä yksityiskohta herättää muistomme ja ylittää ajan kuilun.

Margaret Olin kertoo kiehtovan yksityiskohdan liittyen Barthesin *Valoisaan huoneeseen*. Kirjassa Barthes tarkastelee harlemilaisen valokuvaajan James Van Der Zeen valokuvaa vuodelta 1926 pyrkien selvittämään, mikä kuvassa erityisesti vetoaa häneen, mikä on sen punctum. Kuvassa musta amerikkalaisperhe, kolme henkilöä, poseeraa studiotilassa – nainen istuen, mies seisten oikealla hänen takanaan ja nuorempi nainen seisten vasemmalla⁴¹¹. (Kuva 134.) Punctum löytyy lopulta kuvassa seisovan naisen kaulanauhasta (ohut, punottu kultaketju)⁴¹², joka tuo Barthesin mieleen korun, jota joku hänen oma sukulaisensa on pitänyt ja joka, omistajansa kuoltua, on säilötty rasiaan yhdessä muiden suvun vanhojen korujen kanssa. Margaret Olin kuitenkin huomauttaa, että Van Der Zeen kuvassa ei ole Barthesin kuvailemaa ja punctumiksi nimeämää korua, vaan se löytyy toisesta

410 Batchen 2004, 94.

411 Barthes 1985, 49–50; 2000, 43–44.

412 Barthes 1985, 59; 2000, 53.



134. James Van Der Zee,
Perhekuva, 1926.

kuvasta, Barthesin oman perheen kuvasta, jonka tämä on julkaissut toisessa yhteydessä.⁴¹³

Olinin mielestä ”virhe” on ilmeisesti ollut tahallinen⁴¹⁴. Sulkuihin sijoitettuna Barthes toteaa, että punctum ei koskaan kestäisi ”minkäänlaista tarkkaa tutkimusta”, ja hieman myöhemmin jatkaa: ”kyetäkseen näkemään valokuvan kunnolla on parasta katsoa muualle tai sulkea silmänsä”.⁴¹⁵ Valokuvan koskettavuus ei synnytkään sen kautta, että kuvassa itsessään olisi jokin yksityiskohta, vaan siksi, että se muistuttaa toista kuvaa, josta yksityiskohta löytyy. Samalla kuva yhdistyy kontekstiin, missä tämä toinen kuva toimii, tässä tapauksessa Barthesin omaan sukuun. Olinin mukaan kaulakoru toimii esimerkkinä siitä, kuinka muisti voi pettää, se voi värittää tai jopa muuttaa asioita. Toisaalta kaulakoru kertoo jotakin uutta punctumista – se voi sijaita myös muualla kuin tarkasteltavassa valokuvassa.⁴¹⁶

Sitoutuessaan menneeseen hetkeen valokuva on muiston kaltainen, mutta siinä missä muisto sallii unohtamisen ja muutoksen, valokuvassa menneen hetken näköisyys, sen jälki, säilyy. Näin valokuva näyttää paljon sellaista, mikä on muiston ulottumattomissa. Toisaalta muisto, joka ei ole valokuvan lailla riippuvainen pelkästään näköaistista, sisältää paljon sellaista, mitä valokuva ei voi tavoittaa. Valokuvan rooliksi suhteessa muistoon jää herättäjänä toimiminen, muistuttaminen. Mutta kuten *Valoisan huoneen* kaulakoru osoittaa, tämä muistuttaminen ei aina ole suoraan sidoksisissa valokuvan esittämään.

413 Olin 2009, 79–80. Kuvan naisella ei ole kultaketjua, vaan helminauha.

414 Olin 2009, 81.

415 ... ”(but never any scrutiny)” ... ”in order to see a photograph well, it is best to look away or close your eyes.” Barthes 1985, 59; 2000, 53.

416 Olin 2009, 80.

Jälkiä menneestä

Valokuvan ajallisuus vaikuttaa keskeisesti sen tulkintaan. Valokuva näyttää hetken, joka on mennyt. Väistämättä. Aika kulkee valokuvasta riippumatta, ja jokainen valokuvattu hetki muuttuu välittömästi menneeksi. Voimme ottaa valokuvan tässä hetkessä, mutta kun katsomme kuvaa, katsomme jälkeä jo menneestä hetkestä.

Valokuvan hetki ja katsojan hetki jakavat valokuvan aikajanan ajanjaksoihin ennen valokuvan hetkeä sekä valokuvan ja katsojan hetken välissä. Näillä kahdella hetkellä ja kahdella ajanjaksolla on kaikilla omat roolinsa valokuvan merkitysten muodostumisessa. Valokuvan hetkeä edeltävä aika kokoaa kuvattavan näkymän, joka tallentuu valokuvan hetkellä. Valokuvan hetken ja katsojan hetken välissä on aina viive. Mennyt ja nykyisyys etääntyvät väijäämättä. Näiden hetkien välissä tapahtuneet asiat sekä tietoisuus kuluneesta ajasta vaikuttavat kuvan tulkintaan. Valokuvan hetki ei enää palaa, mutta katsojan hetkiä voi tulla loputtomiin.

Valokuvan hetken merkitys kuvan ilmiäsuun määrittäytyä ajankohdan ja keston kautta – milloin kuva otettiin ja millaisella valotusajalla. Tätä ajanjaksoa ja sen vaikutusta kuvaan on syytä tarkastella lähemmin.

4.6 Valokuvan hetkellisyys

Valokuvan hetki on siivu aikaulottuvuutta, sillä on tarkka ajankohtansa ja ke-
stonsa, jotka osaltaan määrittävät, millainen näkyvän todellisuuden kuvajainen
tarttuu valonherkälle pinnalle. Valokuvan hetken ominaisuudet siis vaikuttavat
syntyvän valokuvan ilmiäsuun sekä sen kautta merkityksiin, joita valokuvaan lii-
tetään.

Tässä luvussa tarkastelen, millaisia kuvallisia ominaisuuksia ja ajallisia mer-
kityksiä liittyy niihin erilaisiin valintoihin, joita valokuvan hetken ajankohtaan ja
kestoon liittyen tehdään. Esittelen myös valokuvia, joissa valokuvan hetki määrit-
tyy tavanomaisesta poikkeavalla tavalla.

Aikaa ei voi pysäyttää

Usein sanotaan valokuvan pysäyttävän ajan tai olevan ajan poikkileikkaus⁴¹⁷. Näin
ei itse asiassa ole, vaan valokuva tallentaa ajallisesti rajattuja jaksoja, hetkiä näky-
västä todellisuudesta. Jokainen valokuva on *aikavalotus*, jonka esittämä näkymä
on puristettu kasaan hetkestä, jolla on aina mitattavissa oleva kesto.⁴¹⁸ Joskus
valokuvattu hetki on vain sekunnin tuhannesosan mittainen tai vieläkin lyhyempi,
joskus se kestää useita sekunteja, jopa tunteja tai vuorokausia. Valokuva on sidottu
hetkeensä, samoin kuin se on sidottu näkyvään todellisuuteen.

Valokuvan hetkellisyys liittää sen ajan jatkumoon. Jokainen valokuva on kiin-
nittynyt aikaan valotuksen hetkellä. Kuten kaikki hetket, ovat myös kaikki yksit-
täiset valotukset erilaisia. Tämä ei välttämättä takaa sitä, etteivätkö vaikkapa
peräkkäin kuvatut valokuvat voisi ulkoisesti olla erehdyttävästi toistensa kaltai-
set, eikä edes sitä, että kuvien merkitys olisi jollain olennaisella tavalla erilainen.
Mutta se tarjoaa aina mahdollisuuden erilaisuuteen.

417 Esimerkiksi Mikko Hietaharju käyttää väitöskirjassaan molempia ilmauksia. Hietaharju
2006, 143–146.

418 Ks. esim. Szarkowski 1966, 10.



135. Ismo Luukkonen,
Näkymä rautakautiselta kuppikalliolta,
Riihikankare, Halikko, Suomi, 2006.

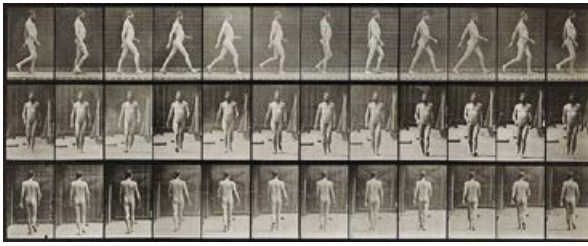
Hetkellisyys erottaa osaltaan valokuvan näköhavainnosta. Emme yleensä näe valokuvassa tapahtumia ennen ja jälkeen, vaikkakin joskus voimme kuvan perusteella arvella jotakin pidemmästä hetkien ketjusta.⁴¹⁹ Valokuvassa ei tapahdu liikettä, vaikka kohteen liike onkin voinut jättää jälkensä kuvaan; tuuli ei heiluta lehtiä, laineet eivät liplata, hyppyyn noussut ihminen ei palaakaan maan pinnalle. Aika ei kuitenkaan ole pysähtynyt. Valokuva sen sijaan on sidottu kuvaamisensa hetkeen, siihen usein silmänräpäyksen mittaiseen ajanjaksoon, jolloin valonherkkä materiaali otti vastaan maailman projektion.

Elokuussa 2006 kiersin Halikossa kuvaamassa rautakautisia kohteita. Riihikankareen muinaispaikalla avautui kuppikallion yli näkymä laajalle, tien halkomalle peltoaukealle. Taivaalla lipui kumpupilviä, jotka heittivät tummat varjonsa pellolle. Maisema muuttui jatkuvasti valon ja varjon vaihtaessa paikkaa. Näkymä oli lumoava. Kuvasin innoissani. Myöhemmin tarkastellessani yksittäisiä kuvia olin kuitenkin pettynyt. Olennainen osa havaintoani oli liike, varjojen vaellus pelton yli. Tätä en kyennyt tallentamaan yksittäiseen valokuvaan. (Kuva 135.)

Valokuvan hetkellisyys voi luoda kuvia, jotka eroavat näköhavainnostamme. Valokuva voi tallentaa niin lyhyen hetken, ettemme sellaista silmin havaitse. Ratsum laukka tai luoti lävistämässä omenaa näkyvät silmälle toisin kuin kameralle, joka jähmettää kuvaksi vaikka miljoonasosasekunnin. Toisaalta valokuva voi kerätä hetkeä pidemmänkin ajan. Tämä voi ilmetä kuvassa liike-epäterävyytensä. Valotusaika on ollut niin pitkä, että joko kohde tai kamera on sen aikana ehtinyt liikkua. 1800-luvun hitaiden valokuvamateriaalien aikana liike-epäterävyys koettiin lähinnä ongelmana⁴²⁰, mutta myöhemmin se on nähty myös ilmaisukeinona.

⁴¹⁹ Ks. esim. Hietaharju 2006, 145.

⁴²⁰ Esimerkiksi Henry Peach Robinson kirjoittaa: "Of all faults photographs possess as pictures, that caused by the motion of the object photographed is one of the worst." Robinson 1881, 40.



136. Eadweard Muybridge,
A naked man walking, 1887.

Sekä liikkeen pysäyttäminen että liike-epäterävyys voivat olla valokuvaajan erityisiä ajallisia valintoja.

Silmänräpäykset valokuvissa

1800-luvulla yksi valokuvakeksinnön keskeisistä kehityskohteista oli materiaalien herkkyyden parantaminen ja sen myötä valotusaikojen lyhentäminen. Ongelmaan haettiin ratkaisua myös pienentämällä negatiivin kokoa. Tämä ei suoraan parantanut materiaalin herkkyyttä, mutta mahdollisti aiempaa valovoimaisempien objektiivien rakentamisen⁴²¹. Ensimmäiset ”silmaäärpäyskuvat” kuvattiin pienikokoisilla stereokameroilla, jotka yhdessä märkälevymenetelmän kanssa mahdollistivat katunäkymän ”pysäyttämisen” jo 1850-luvulla. Uranuurtajana mainittu skotlantilainen George Washington Wilson kuvasi stereokuvapareja vuonna 1857 jo 1/5 sekunnin valotusajalla.⁴²²

Edes märkälevytekniikka ei kuitenkaan mahdollistanut nopean liikkeen tallentamista kuin erityisjärjestelyin. Näitä kehitteli erityisesti englantilaissyntyinen, Yhdysvalloissa toiminut valokuvaaja Eadweard Muybridge. Muybridgen ensimmäiset, märkälevytekniikkaan perustuvat kuvat laukkaavasta hevosesta julkistettiin 1878. Kysymyksessä oli tilaustyö, jonka kustansi rautatiepohatta Leland Stanford. Uuden kuivalevymenetelmän laajamittainen tulo markkinoille 1880-luvun aikana mullisti liikkeen kuvaamisen. Vuosina 1883–1887 Muybridge kuvasi Pennsylvanian yliopiston rahoittamana mittavan kokoelman ihmisten ja eläinten liikesarjoja tieteen ja taiteen käyttöön.⁴²³ (Kuva 136.)

Muybridgen käyttämäksi tekniikaksi vakiintui kolme kahdentoista kameran patteria, jotka tallensivat tapahtuman yhtäaikaaisesti kolmelta eri suunnalta kahdenatoista peräkkäisenä hetkenä. Mustaan taustaan oli maalattu valkea ruudukko mittausten helpottamiseksi. Kuvausten aiheet vaihtelivat yksinkertaisista ihmisten

421 Pienikokoista kameraa käytti avukseen jo 1830-luvulla William Henry Fox Talbot kuvaessaan ensimmäisiä negatiivi-positiivi -menetelmän paperinegatiivejaan. Kuvat suuri-kokoisissa Camera obscuroidissa eivät valottuneet riittävästi, joten Talbot valmisti pieniempikokoisia cameroita. Talbot 1839, luku 9: *Architecture, Landscape and External Nature*. Ks. myös Gernsheim 1982, 54.

422 Darrah, 104–105.

423 Thomas 1997, 154–155.



137. Étienne-Jules Marey,
Investigation into Walking, noin 1884.

ja eläinten liikesarjoista erilaisiin pieniin tapahtumiin. Vuonna 1887 Muybridgen tuotannosta julkaistiin muhkea, 781 kuvasarjaa käsittävä julkaisu *Animal Locomotion; an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements, 1872–1885*.⁴²⁴

Muybridgen kuvasarjoja pidetään paitsi pysäytetyn kuvan myös liikkuvan kuvan edelläkävijöinä. Muybridge kehittikin vuonna 1880 kuvasarjojen esittämiseen erikoisvalmisteisen, zoopraksiskoopiksi kutsutun taikalyhdyn. Tosin menetelmä mahdollisti vain valokuvien pohjalta valmistettujen piirroshahmojen esittämisen.⁴²⁵ Nykyisin sarjojen toimivuus pienoiselokuvina on helppo todeta internetissä pyörivien, Muybridgen valokuvista koottujen animaatioluuppien avulla. Yhteys on kiinnostava. Voidaksemme esittää liikkuvaa kuvaa, on liike ensin pysäytettävä (kuviin) eli jaettava osiin.

Muybridgen luomaan pysähtyneeseen maailmaan perustuu myös elokuvissa käytetty ”bullet time” -tehoste, jossa pysähtynyttä tai hidastettua maailmaa tarkastellaan liikkuvan kameran näkökulmasta. Tällöin esitetään peräkkäin samanaikaisia, mutta hieman eri suunnista kuvattuja valokuvia, niin että syntyy illuusio aikaan pysäytetyn kohteen ympärillä kiertävästä katseesta.⁴²⁶

Muybridgen ohella myös useat muut valokuvaajat ja tiedemiehet kehittivät omia valokuvaa hyödyntäviä menetelmiään liikkeen pysäyttämiseen ja tutkimiseen. Ranskalainen tiedemies Étienne-Jules Marey käytti menetelmää, jossa liikkeen eri vaiheet valottuivat päällekkäin samalle valokuvauslevylle. (Kuva 137.) Tämä poisti eri katsomispisteistä aiheutuvat tulkintaongelmat, joita Muybridgen usean kameran patteristoon perustuva menetelmä sai aikaan. Mareyn useita aikatasoja päällekkäin sisältävät kuvat kuitenkin puuroutuivat helposti vaikeatulkinn-

424 Ks. esim. Frizot 1998a, 244–247.

425 Huhtamo 1996, 104–105.

426 Esimerkiksi elokuvassa *The Matrix* (1999).



138. Kristoffer Albrecht,
Istanbul, teoksesta *Metropol*, 1996.

taisiksi, joten kuvia yksinkertaistettiin muun muassa pukemalla malli erityiseen asuun, joissa valkeat raidat osoittivat ruumiinjäsenten kulkua. Myöhemmin Marey kuvasi liikesarjoja myös taipuisille selluloidisuikaleille ennakoiden näin elokuvissa käytettäviä menetelmiä.⁴²⁷

Valokuvatekniikan kehittyminen 1900-luvulla mahdollisti yhä lyhyemmät valotukset. 1950-luvulla päästiin elektronisalamalaitteen avulla jo miljoonasosasekuntien valotuksiin. Yhdysvaltalainen Harold Edgerton tuli tunnetuksi esimerkiksi putoavaa maitopisaraa ja omenan halkaisevaa luotia esittävistä kuvistaan.⁴²⁸ Edgertonin silmänräpäystäkin nopeammat valotukset paljastivat uudenlaisen, jähmettyneen maailman, jossa liikkeen pienimmätkin yksityiskohdat tuotiin havaittaviksi.

Ratkaisevat hetket

Pysäytettyjen hetkien äärellä ollaan myös Kristoffer Albrechtin väitöstutkimukseen liittyvässä kuvateoksessa *Metropol*⁴²⁹. Kirja koostuu yhdeksästä kuvallisesta luvusta, joista jokainen pitää sisällään ”pieniä visuaalisia fragmentteja” yhdestä kaupungista. Tutkimuksen tekstiosuudessa Albrecht sijoittaa kuvat paitsi paikallisesti kuvattuihin kaupunkeihin, myös ajallisesti 1900-luvun loppuun. Samassa yhteydessä hän tuo esiin mieltymyksensä ranskalaisen humanistisen valokuvauksen traditioon ja mainitsee hengenheimolaisikseen muiden muassa valokuvaajat André Kertészin, Henri Cartier-Bressonin, Robert Doisnean, sekä Edouard Boubat’n.⁴³⁰ (Kuva 138.)

427 Huhtamo 1996, 103–104; Frizot 1998a, 248–250.

428 Ks. esim. Ang 2015, 202–203.

429 Tutkimuksen ensisijainen painopiste on valokuvan painamiseen liittyvissä käytännöllisissä ja esteettisissä kysymyksissä. Albrecht 1998.

430 Albrecht 2001, 100–101.

Aika sinänsä ei ole Albrechtin kuvaustyön keskiössä. Pikemminkin aika muodostaa yhdessä tilan kanssa kehyksen, jossa valokuvaaja ja hänen kohteensa toimivat. Tämä ajan ja tilan kudelma rajautuu kuviksi, poiminnoiksi näkyvästä todellisuudesta. Tradition mukaisesti Albrechtin kuvausmenetelmä perustuu havainnointiin ja reagointiin. Kuvaaja asettuu sopivaan paikkaan odottamaan, että jotakin tapahtuisi. Oikean hetken tullessa kamera kohoo ja tallentaa tilanteen.⁴³¹ Ajan virrasta poimitaan hetkiä, joille kuvaaja toimintansa kautta antaa merkityksen.

Kuvaushetken valinta sijoittaa valokuvaan tallentuvan näkymän tiettyyn ajanjaksoon. Kuvatessaan valokuvaaja tekee aina – tiedostaen tai tiedostamattaan – rajauksen niin aikaulottuvuuden kuin tilankin suhteen. Valokuvauksessa aika ja tila on helppo erottaa toisistaan periaatteessa, mutta käytännössä niitä ei kuitenkaan pysty toisistaan irrottamaan. Valitessaan kuvaushetken ja painaessaan kameran laukaisijaa kuvaaja on tehnyt ratkaisuja myös tilan suhteen.

Albrechtin keskeisenä kohteena on ihminen kaupunkitilassa. Kadonneiden hetkien melankolinen henkäys kulkee kirjan sivuilla. Ohikulkijat, jotka välillä vilkaisevat kohti kameraa, seisoskelevat tai istuvat ihmiset, jotka tuntuvat odottavan jotakin, suutelevat parit, kissat sekä pulut asettuvat kokonaisuudeksi. Vaikka jokaisella kaupungilla on teoksessa oma luonteensa, ne yhdistyvät laajemmaksi kaupunkielämän kuvaukseksi.⁴³² Kuvaajan kohdetta kunnioittava etäisyys, ihmisten ilmeet ja eleet, kaupunkitilan tuntu ja kuvien tumma sävyala luovat teokseen yhtenäisen tunnelman.

Tunnetuin valokuvan hetkellisyiden julistus on kirjoitettu Henri Cartier-Bressonin valokuvateoksen *Images à la Sauvette* (1952) johdantoesineeseen. Amerikkalaisjulkaisijan toimesta teoksen englanninkieliseksi nimeksi tuli tekstistä poimittu *The Decisive Moment* (Ratkaiseva hetki), mikä on tämän jälkeen nostettu koko Cartier-Bressonin kuvaustapaa kuvaavaksi määritelmäksi. Cartier-Bressonin tekstissä ratkaiseva hetki on hetki, jolloin kameran edessä avautuva näkymä asettuu visuaalisesti dynaamiseen kompositioon.⁴³³

Kaikki valokuvat ovat kuitenkin hetkellisiä, ovat kuvaajan tarkoitukset mitkä tahansa. Niinpä hetkellisyys – tai ratkaisevan hetken odottaminen – ei automaattisesti takaa tai luo kuviin ajallisia merkityksiä, ellei niitä osaa niistä hakea. Valoku-

431 Albrecht 2001, 103.

432 Ks. myös Laakso 2003, 142–143.

433 Cartier-Bresson kirjoittaa: "Later, to substantiate this, you can take a print of this picture, trace it on the geometric figures which come up under analysis, and you'll observe that, if the shutter was released at the decisive moment, you have instinctively fixed a geometric pattern without which the photograph would have been both formless and lifeless." Cartier-Bresson 1981, 385. Ks. myös esim. Szarkowski 1966, 10; Saraste 1996, 157; Salo 2000, 135.

van kiinnittyminen menneeseen hetkeen kuuluu niin tiukasti valokuvan luonteesseen, että se voi jäädä huomiotta itsestäänselvyytenä, ellei sitä erikseen korosteta. Tukea ajalliselle tulkinnalle voi tarjota esimerkiksi kuvien nimeäminen tai kuvien rinnastaminen toisiin kuviin.

Kaksi hetkeä

Usein toistuva tapa ilmaista ajan kulumista valokuvain on esittää kuvasarjoja, joissa muutos tekee ajan näkyväksi. Näin tapahtuu esimerkiksi aiemmin käsittelemässäni Tapio Heikkilän *Visuaalisessa maisemanseurannassa* (s. 89–92). Heikkilän projektissa aika ei kuitenkaan ollut kiinnostuksen kohteena sinänsä, vaan ajan kulumisen esiintyi työssä itsestäänselvyytenä, välttämättömyytenä sille, että maiseman muutosta ylipäättään voidaan tarkastella. Työn kohteena ei siis ole itse aika, vaan ajan myötä tapahtuva muutos.

Rajanveto aikaa tai muutosta korostavan tarkastelutavan välillä ei ole ehdoton. Katsojana voin tarkastella Heikkilän tutkimuksen kuvia erilaisista näkökulmista, jopa samanaikaisesti. Samalla kun tarkastelen kuvaparia, joka todentaa ladon katoamisen maisemasta⁴³⁴, voin pohtia muutoksen yhteiskunnallisia syitä, mutta yhtä lailla tuntee nostalgista ikävää menetettyjä hetkiä kohtaan. Heikkilän kuvien toteutuksessa tehdyt valinnat ja rajaukset ovat kuitenkin sidoksissa työn tavoitteisiin. Niistä muodostuu visuaalisen maisemaseurannan tieteellinen metodi, ja ne myös osaltaan ohjaavat kuvien tulkintaa.

Kuvataiteilija Marko Vuokolan valokuvasarja *The Seventh Wave*⁴³⁵ perustuu kuvapareihin, joissa sama näkymä on kuvattu kahteen kertaan, niin että kuvien välillä on kulunut aikaa muutamasta sekunnista useaan tuntiin. Myös Vuokolan kuvien kohteena on usein maisema, ja kuvapareissa näkee – välillä hyvin pieniä – ajan aiheuttamia muutoksia. Sarjan aiheena ei kuitenkaan ole muutos, vaan aika ja sen kulumisen.⁴³⁶ Lähtökohta on siis toinen kuin Heikkilän työssä, ja tämä näkyy myös siinä, mitä ja miten on kuvattu.

Vuokolan kuvasarjoissa aika näkyy valon muuttumisena tai pilvien liikkeenä, aaltona, joka on olemassa yhdessä hetkessä mutta poissa seuraavassa. Heikkilän vuosien pituisiin aikajänteisiin verrattuna Vuokolan lyhyet ajalliset erot korostavat kuvien hetkellisyyttä. Heikkilän tutkimuksen kuvissa muutos on hidas mutta usein selvästi näkyvä. Huomio kiinnittyy muuttuviin kohteisiin: kasvillisuuteen, rakennuksiin, maisemaan, ja katsojana alan pohtia muutosten syitä. Vuokolan hie-

434 Kuvat vuosilta 2000 (kuvaaja Oiva Hakala) ja 2005 (Martina Motzbäuchel). Heikkilä 2007a, 58–59.

435 Kuvasarja on nähtävissä Marko Vuokolan verkkosivuilla. Vuokola (Photographs / Seventh Wave).

436 Dufva 2012, 4–5.



139. Marko Vuokola,
The Seventh Wave – Haze, 2007.



140. Lauri Anttila,
sarjasta *Pudotuksia*, 1982.

novaraiset muutokset puolestaan nostavat yksittäiset hetket esiin ja muistuttavat niiden katoavaisuudesta⁴³⁷. Muutos on jatkuvaa eikä vaadi suuria tapahtumia. Tämä valo, tämä hetki, ei enää palaa. (Kuva 139.)

Se, mitä ajan kulumista tai muutosta ilmentävällä kuvaparilla esitetään, on itse asiassa kuvien välissä. Parin yksittäiset palaset ovat ilmentymiä hetkistä ajallista jatkumolla, ja se, mihin ne yhdessä viittaavat, on juuri tuo jatkumo tai kuvien rajaama osa siitä.⁴³⁸ Katsojan tehtävä on täydentää kuvien väliin jäävä näkymätön ajanjakso.

Sama tapahtuu hieman erilaisessa muodossa Lauri Anttilan *Pudotuksia*-sarjan kuvaparissa. Ylemmässä kuvassa esitetään käsi, joka pitää kiveä. Kuvan taustalla on pelkistetty merihorisontti. Alemmassa kuvassa näytetään suoraan ylhäältä kuvattua hiekkaa. Kuvan keskellä on pyöreä kivi ja sen ympärillä putoamisen hiekaan aiheuttama pieni kraatteri. (Kuva 140.) Teos poikkeaa Heikkilän ja Vuokolan kuvapareista siten, että kuvat eivät pyri identtisyyteen tilan ja rajauksen suhteen, vaan yhteys niiden välillä syntyy toisenlaisten visuaalisten viitteiden, tässä tapauksessa kiven sekä kuvien asettelun kautta. Ylemmän kuvan kivi on ikään kuin pudonnut alempaan. Itse putoamistapahtumaa ei näytetä, mutta sen pystyy lukemaan kuvaparista. Taidehistorioitsija Hanna Johanssonin mukaan Anttila pyrkii tällä ja vastaavilla sarjallisilla valokuvillaan tuomaan ajan esiin käsitteellisellä tasolla.⁴³⁹

Valokuva kerää hetkeä

Silmänräpäyskuvan vastakohtaksi voi mieltää pitkällä valotusajalla kuvatun kuvan, joka ”kerää hetkeä” niin, että liikkuvat kohteet tallentuvat epämääräisinä hahmoina tai vauhtiviivoina. Klubin hämärässä lavalla heiluva kitaristi tallentuu

⁴³⁷ Ks. Dufva 2012, 39–40.

⁴³⁸ Ks. Klett 1984, 37; Dufva 2012, 41.

⁴³⁹ Johansson 2005, 207.

kuvaan vauhdikkaana, liikkeen hämärtämänä hahmona, yökuvin liikkuvat valot piirtävät pitkiä viivoja, ja kun kuvataan tähtitaivasta vaikkapa viiden minuutin tai tunnin valotuksella, tähtien asemat taivaalla muuttuvat (maan pyörimisliikkeen takia), ja kuvaan piirtyy pistemäisten tähtien sijasta tähtiviiruja.

Myös valonlähde voi liikkua. Näin tapahtui jo valokuvahistorian ensimmäiseksi säilyneeksi valokuvaksi nimetyssä kuvassa. Joseph Nicéphore Niépce'n kesällä 1827 (tai 1826) Juudean bitumilla herkistetylle tinalevyllä valottamassa kuvassa valotusaika oli noin kahdeksan tuntia, ja asemaansa maiseman suhteen muuttanut aurinko ehti valotuksen aikana valaisemaan kuvassa näkyvät vastakaiset seinät.⁴⁴⁰

1800-luvun valokuvaajat kävivät jatkuvaa kamppailua valokuvamateriaalien hitautta vastaan. Pitkät valotusajat pakottivat ratkaisuihin, joissa liikkuvat kohteet pyrittiin pysäyttämään paikoilleen valotuksen ajaksi. Muotokuvauksiin kehiteltiin erilaisia tukirakenteita, jotta ihmiset eivät liikkuisi. Liikkeen sumentamat silmät terävöitiin jälkikäteen retusoimalla, ja täysin purjein viilettävä vene olikin kuvauksen ajaksi ankkuroitu paikoilleen. Kaikkea ei kuitenkaan voitu pysäyttää. Perhekuvasa villiintynyt lapsi, tuulella heiluvat lehdet ja aaltoileva vedenpinta näkyvät 1800-luvun kuvissa liikkeen pehmentäminä.⁴⁴¹

Mutta pitkä valotusaika ei ole ollut vain ongelma. Sitä on tietoisesti käytetty tuottamaan kuvia, jotka näyttävät maailman eri tavalla. Yönäkymät suurkaupungeista, joiden kaduilla kiitävät autot ovat jättäneet kuviin vain valoviirut, ovat tuttuja kaikille. Virtaavan veden kuvaaminen maitomaiseksi pitkällä valotusajalla on neuvottu lukuisissa valokuvausoppaissa. Kameran täräyttäminen ja liike-epäterävyys ovat tehokeinoja, joita käytetään tuomaan valokuvaan kokemuksen tunnetta ja välittömyyttä. Robert Capan kuvat Normandian maihinnoususta luovat kaoottisen tunnelman katsojalle juuri epäterävyytensä kautta⁴⁴².

Saksalainen valokuvaaja Michael Wesely kuvaa erikoisvalmisteisilla kamearoillaan jopa vuosien mittaisia valotuksia. Berliinin Potsdamer Platzin rakennustöitä Wesely valotti 26 kuukauden ajan vuosina 1997–1999. New Yorkin Modernin taiteen museon uudelleenrakennusta vuosina 2001–2004 puolestaan tallensi kahdeksan kameraa 34 kuukauden ajan. Pysyvät asiat näkyvät kuvissa selvimpinä. Aurinko piirtää taivaalle viivoja, joiden reitti muuttuu vuodenajan mukaan. Valotuksen aikana näkymään ilmestyvät (tai siitä katoavat) talot peittävät läpinäky-

440 Ks. esim. Gernsheim 1982, 31–34. Toki tarkalleen ottaen tässäkin tapauksessa liikkeessä oli maapallon mukana pyörivä kamera.

441 af Hällström 2009, 33–83. Catherine af Hällströmin Åbo Akademin kuvakokoelmiin perustuva artikkeli *Liikkeen ja liikkumattomuuden ongelma 1800-luvun valokuvissa* tarjoaa katsauksen 1800-luvun valokuvauksen teknisiin ongelmiin ja niiden ratkaisuihin.

442 Ks. esim. Ang 2015, 196–197.



141. Michael Wesely,
5.4.1997 – 3.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin.

vinä haamuina horisonttia ja taustan rakennuksia.⁴⁴³ Kaikki, mitä kameran edessä valotuksen aikana on, vaikuttaa lopputulokseen, mutta lyhytaikaisten asioiden jättämä jälki katoaa pidempiaikaisten asioiden alle. Muutos näkyy haamuna kuvapinnalla. Muutoksen ajallista suuntaa ei pelkistä kuvista kuitenkaan pysty hahmottamaan. (Kuva 141.)

Erittäin pitkiä valotusaikoja käytetään myös esimerkiksi solarigrafia-menetelmässä. Pieneen rasiaan rakennettuun neulanreikäkameraan asetetaan pala valokuvapaperia, ja kamera asetetaan paikalleen jopa puolen vuoden ajaksi. Valotuksen jälkeen paperille on ilmestynyt kuva, jonka näkyvin piirre on vuorokautista ja vuotuista reittiään taivaalle piirtävä aurinko.⁴⁴⁴

Aika maisemassa

Pekka Luukkolan valokuvateoksen *Maiseman aika*⁴⁴⁵ kuudessa kuvallisessa luvussa ajalla on kaikissa tärkeä ja omanlaisensa rooli. Kuvissaan Luukkola tarkastelee maisemaa ja aikaa. Aihepiiri on lähellä omaa työtäni, mutta tarkastelutapa on toinen. Siinä missä minulla keskiössä ovat maiseman kulttuuriset rakenteet, Luukkola tarkastelee maiseman luontaisten elementtien ikää sekä maisemaan sijoittuvia ajallisia tapahtumia. Ajallinen tulkinta näkyy hetkellisten ja pitkäai-

443 Weselyn kuvista ja kuvausmenetelmistä kerrotaan tarkemmin Bird In Flight -verkkosivuston artikkelissa *Time Shows: Ultra-long Exposure in Works of Michael Wesely*. Gramovich, 2015.

444 Tarja Trygg ylläpitää verkkosivustoa, jonne kerätään solarigrafioita eri puolilta maailmaa. Projektin lähtökohtana on halu selvittää, kuinka eri paikoissa kuvatut solarigrafiat eroavat toisistaan. Minulle solarigrafia-kuvien viehätys perustuu yhtäältä ajatuksen siitä, kuinka sama aurinko kulkee reittiään eri puolilla otetuissa kuvissa ja toisaalta yksinkertaisen tekniikan tuottaman kuvan erityiseen ilmiasuun, jonka värit ja projektiot ovat vain osittain tekijänsä hallittavissa. Tietystä mielessä menetelmä on lähellä valokuvan keksijöiden esittämää ajatusta, että valokuvassa luonto tuottaa oman kuvansa. Ks. Trygg 2006.

445 Luukkola 2012. Teos on osa Luukkolan väitöstutkimuksen taiteellista osiota ja se dokumentoi väitökseen kuuluneet näyttelykuvat. Luukkola 2016, 10–11.



142. Pekka Luukkola,
Rowing II, 2009.

kaisten aiheiden kohtaamisissa, tapahtumien tallentamisessa pitkällä valotusajalla sekä eri aikaisten hetkien yhdistämisessä samaan kuvaan. (Kuva 142.)

Maiseman aika -teoksen ensimmäisen luvun (*Johdanto*)⁴⁴⁶ rauhalliset, keskeissommitellut merihorisontit on nimetty sanoin, jotka viittaavat paikan ja sen elementtien pitkään ikään.⁴⁴⁷ Näissä kuvissa aika korostuu tulkinnassa nimenomaan nimeämisen kautta. Jakson päättää neljän kuvan sarja *Moment #1–4* tyyneen veden pinnasta nousevista räiskeistä⁴⁴⁸. Sarjan kuvat ovat identtisiä räiskeiden muodostamaa kuviota sekä taivaan pilvien pientä liikettä lukuun ottamatta. Mikäli kuvat esittävät saman kiven synnyttämiä räiskeitä (kuten katsojana oletan), kuvien välissä kulunut aika on hyvin lyhyt. Silti jokainen kuva on omanlaisensa. Kuvien nimeäminen hetkiksi korostaa eroavuuksia ja osoittaa jokaisen hetken ainutkertaiseksi.

Kun Luukkolan teoksen ensimmäisen luvun kuvat perustuvat silmänräpäykseen vertautuviin valotusaikoihin, toisen luvun (*Maan varjossa*)⁴⁴⁹ kuvissa valotuksen hetki on venynyt muutamiin minuutteihin⁴⁵⁰. Kesäyön sininen hämäryys saa kontrastikseen lämpimän liekin, joka liikkuessaan piirtää maisemaan eläväistä viivaa. Soutuveneiden airoihin kiinnitetyt tulet merkitsevät reitin saarten lomassa. Puun kaarnaa, kiven pintaa tai näkymättömiin jäävän ihmisen ihoa nuoleva liekki seuraa muotoa ja reunustaa sen oranssilla hohteellaan.

Luukkola itse toteaa, että tulikuvien keskeinen merkitys liittyy aikaan ja liikkeeseen. Tulen jälki on hänelle ihmisen merkki maisemassa.⁴⁵¹ Tulen ja maiseman kohdatessa yhdistyvät tulen hetkellisyys ja maiseman pitkä ikä.⁴⁵² Luukkola kir-

446 Luukkola 2012, 5–19.

447 Luukkola 2016, 85–86.

448 Luukkola 2012, 16–19.

449 Luukkola 2012, 21–49.

450 Luukkola 2016, 86.

451 Luukkola 2016, 86.

452 Luukkola 2016, 56.

joittaa kuvien yhteydessä: ”Kuvaustilanteessa silmä näkee hetkellisyyden, kun taas kamera voi tallentaa liikkeen ja koko tapahtuman.”⁴⁵³ Lauseessa painottuu silmän ja kameran tallentaman näkymän ajallinen ero. Valokuva antaa mahdollisuuden nähdä ajallisesti eri tavalla, nopeammin tai hitaammin kuin silmä. Luukkolan kuvissa pitkä valotusaika tuo aikaulottuvuuden näkyvällä tavalla mukaan kuvaan. Vaikka valokuva ei toista tapahtumaa sellaisenaan, se voi tallentaa tapahtuman ajallisen keston, pelkistää neliulotteisen todellisuuden kaksiulotteiselle pinnalle.

Luukkolan pitkän valotuksen kuvat syntyvät valon ehdoilla. Valoa kuljettava (mutta itsessään pimeä) vene tai käsi ei tallennu kuviin, mutta hetkellinen kirkas liekki jättää jälkensä kuvaan. Kuvat eivät ole – niinkuin ehkä ajattelisi – keskiarvoja perättäisistä hetkistä⁴⁵⁴, vaan summakuvia, joissa valoa kerätään valonherkälle pinnalle. Valokuvassa pimeys ei peitä valoa, vaan hetkellinenkin valo kumooa vallitsevan pimeyden.

Kolmannen luvun (*Tumma avaruus*)⁴⁵⁵ harmaasävyisissä kuvissa viite aikaan nousee jälleen kuvattujen kohteiden iän kautta. Tähtien valo saapuu silmiimme vuosikausien takaa. Andromedan galaksin valo kuvassa *Question, 2010*⁴⁵⁶ on kulkenut halki avaruuden 2,5 miljoonaa vuotta. Kosmiset aikaskaalat kohtaavat kuvissa kivisten luotojen iän ja veden tai jään pinnan hetkellisyyden. Viiruiksi venyneet tähdet vihjaavat oman planeettamme pyörimisliikkeestä.

Maiseman ajan neljännessä (*Metsä*)⁴⁵⁷ ja viidennessä luvussa (*Maisema*)⁴⁵⁸ Luukkola käyttää pitkää valotusaikaa toisella tavalla. Nyt kohteen sijasta liikkuu kamera, metsässä pystysuuntaan ja horisonttia kuvaavassa maisemassa vaakasuuntaan. Liike abstrahoi metsän pystysuoriin ja horisonttimaiseman vaakasuoriin linjoihin. Vaikka tiedostan lopputuloksen vaatiman ajallisen muutoksen, kameran liikkeen, kuvat viittaavat minulle kuitenkin selvemmin tilallisuuteen kuin ajallisuuteen. Valotuksen aikana tapahtunut muutos kohdistuu nyt paitsi aikaan myös tilaan, siihen, millaisen rajauksen näkyvästä todellisuudesta kamera tallentaa.⁴⁵⁹

453 Luukkola 2012, 22.

454 Keskiarvokuvia voi luoda esimerkiksi kuvaamalla useita peräkkäisiä kuvia ja pinoamalla ne päällekkäin kuvankäsittelyohjelmassa, niin että jokainen kuva vaikuttaa lopputulokseen samassa suhteessa. Tällöin yksittäisen kuvan kirkas valo heikkenee muiden kuvien pimeyteen.

455 Luukkola 2012, 51–67.

456 Luukkola 2012, 55.

457 Luukkola 2012, 69–85.

458 Luukkola 2012, 87–99.

459 Vastaavaa tekniikkaa teoksessaan *Human Space* (2013) käyttävä Appu Jasu korostaa menetelmän (ei aikaa vaan) tilaa korostavaa luonnetta toteamalla työnsä olevan ”a study of the spatial experience”. Jasu (*Works / Human Space*).

Teoksen kuudennessa luvussa (*Solar intensity*)⁴⁶⁰ Luukkola vertauttaa kaksi hetkeä yhdistämällä samaan kuvaan päivä- ja yönäkymän samasta maisemasta. Luukkolan mukaan kuvat tuovat esiin ”uuden idean valaista yömaisemaa auringon valolla, jolloin teoksessa yhdistyy kaksi ajanhetkeä ja tapahtumaa”⁴⁶¹. Lopputulos muistuttaa tilannetta, jossa kirkas auringonvalo lankeaa muutoin hämärään maisemaan suuren valonheittäjän kaltaisena kapeana kiilana. Kuvassa *Solar intensity / Harbour, 2009*⁴⁶² satamaan ankkuroitu laiva on valokeilassa ympäröivän maiseman jäädessä siniseen hämärään. Rannalla seisova ihminen erottuu terävänä ja tarkkana. Kuitenkin taustalla liikkuneiden autojen valot ovat vetäneet kaduille pitkiä valokuovia, kuten pitkällä valotusajalla odottaisikin. Kahden hetken ja kahden tapahtuman lisäksi kuvassa yhdistyy kaksi valotusaikaa. Luukkola kirjoittaa: ”Hämärässä pitkä valotus tuo esiin maisemassa olevat liikkeet. Valoisan päivän tapahtumat pysäyttää nopea suljinaika.”⁴⁶³

Aikatutkielmia

The Rephotographic Survey, Third Views ja *Reconstructing the View* -projektien yhteydessä jo mainitsemani Mark Klett on pohtinut aikaa myös toisenlaisen, henkilökohtaisemman kuvaston parissa. *Time Studies* -sarjan lähtökohtina ovat kysymykset hetken pituudesta sekä valokuvan tavasta ilmaista kestoa. Sarjaan liittyvässä tekstissä Klett korostaa kameran mahdollisuutta tallentaa asioita pitkällä valotusajalla ja toteaa, että tällöin valokuvat voivat näyttää maailman, jota ei normaalin kokemuksen kautta pysty havaitsemaan.⁴⁶⁴

Vuosina 2003–2006 kuvatun sarjan 37 kuvaa voi jakaa neljään lajityyppiin: pitkät valotukset, päällekkäisvalotukset, hetken kuvat sekä fyysisesti manipuloituvat kuvat. Samoissa kuvissa voi esiintyä piirteitä useammasta lajityypistä.

Sarjan kuvat on kuvattu laakanegatiiville, minkä Klett toisinaan tuo ilmi jättämällä negatiivin viimeistelemättömät reunat näkyviin. Kuvista kolmessa näkyy negatiiviin kajoamisesta syntyneitä jälkiä. Negatiivi on repeytynyt, sitä on naarmutettu tai se on kärsinyt kosteudesta. Nämä kuvapintaa merkitsevät jäljet yhdessä kuvien vanhahtavan sävyalan sekä käsin kuvapinnalle kirjoitettujen merkintöjen kanssa korostavat valokuvia fyysisinä kappaleina, joilla on oma ajallisuutensa.

Klettin kohteina *Time Studies* -sarjassa ovat arkiset tapahtumat, hetket sekä taivaankappaleiden kierto. 25 kuvassa kohteena on taivas. Taivaankappaleet,

460 Luukkola 2012, 101–121.

461 Luukkola 2016, 138.

462 Luukkola 2012, 121.

463 Luukkola 2012, 102.

464 Sarja on julkaistu Mark Klettin verkkosivuilla. Klett (Projects / Recent Projects / Time Studies).



143. Mark Klett,
2 hours, 2004.



144. Mark Klett,
One hour sun track trough my birdpath, 2004.

yleensä kuu tai aurinko, vetävät taivaalle maan pyörimisliikkeen aiheuttamaa pitkää viirua. Tai sitten kuvaa on päällekkäisvalotettu, niin että taivaalla on useita kuita tai aurinkoja. Tähän alati kiertävän taivaan luomaan tunnelmaan rinnastuvat kuvat tapahtumista: päiväunista (kesto 35 minuuttia), yöunista (kesto 9 tuntia, 20 minuuttia) tai esimerkiksi kirjan selaamisesta. Liikkuvien kohteiden pehmeys ja taivaankappaleiden vetämät viivat taivaalla vertautuvat paikallaan pysyvien kohteiden pysyvyyteen. Toisaalta mukana on nopeampia tapahtumia, kuten pistoolin laukaus, ikkunaan osuneen linnun jättämä jälki tai auringonnousun hetki. Kuva kellosta, jonka viisarit ovat kadonneet pitkän valotusajan takia (2 tuntia), kiteyttää minulle ajan merkityksen näissä kuvissa. (Kuva 143.)

Kuvassa *One hour sun track trough my birdpath*, 2004 auringon taivaalle piirtämä viiru hajoaa muodoltaan heijastuessaan väreilevästä vedenpinnasta. Kivinen allas pysyy jämerästi paikoillaan, aurinko kulkee vääjäämätöntä rataansa, mutta tuulen synnyttämä epäsäännöllinen aaltoilu rikkoo tämän ehdottomuuden. (Kuva 144.)

Time Studies rinnastaa ikuisesti virtaavan syklisen ajan hetkellisiin tapahtumiin ja osoittaa ihmisen ajan lyhyiden. Tunnin omakuvassa tekijän piirteet katoavat liikkeen luomaan utuun, niin kovasti kuin tämä tahtookin pysyä paikoillaan. Sarja muodostaa poeettisen, ajan haavoittaman kokonaisuuden, jossa erilaiset aikatasot kohtaavat. Toistuvaan liikkeeseen ja pysyvyyteen luovat viiltojaan hetkelliset, kestoiltaan vaihtelevat tapahtumat.

Valokuvan hetken tekninen manipulointi

Valokuvan hetki on yleensä yksi lyhyehkö ajanjakso, jonka aikana kuva valotuu valonherkälle pinnalle. Koska tavallisesti kyseessä on mekaanisen välineen – kameran suljimen – luoma tapahtuma, tämän tapahtuman luonteeseen voidaan vaikuttaa muuttamalla sitä, kuinka suljin päästää valon lävitseen. Valokuvan hetki

ei välttämättä ole yhtenäinen ajanjakso, tai se ei välttämättä ole sama koko kuvan alalla.

Petri Anttosen väitöstutkimuksen keskiössä on laite, hitaasti liikkuvalla verhosulkimella varustettu kamera, jossa valokuva muodostuu kapean, liikkuvan raon pyyhkäistessä hitaasti yli valonherkän pinnan.⁴⁶⁵ Laitteessa syntyviä kuvia Anttonen kutsuu aikasarjavalokuviksi. Syntyvän kuvan toinen reuna on selvästi eriaikainen kuin toinen.⁴⁶⁶ Voidaankin ajatella, että menetelmässä kuvan ajallinen ulottuvuus siirretään kaksiulotteisen pinnan ulottuvuudeksi. Tätä siirtymää kuvaa myös Anttosen toteamus, että kysymyksen ”mitä tapahtuu *nyt*” sijaan ”aikasarjavalokuvaa tarkastellaan itsessään aina kysymyksellä: ’Mitä tapahtuu *tässä*?’”⁴⁶⁷

Anttonen korostaa tekstissään sitä, että aikasarjakuvien ajalliset ja perspektiiviset ominaisuudet ovat syntyneet jo kuvaa valotettaessa eivätkä jälkikäteen kuvaa manipuloimalla.⁴⁶⁸ Kuvapinnan sijasta manipuloinnin kohteena onkin kuvaushetki, ja manipulointi tapahtuu teknisen apparaatin välityksellä. Anttosen menetelmää voikin kutsua valokuvan hetken tekniseksi manipuloinniksi. Anttosen ohella vastaavankaltaisen menetelmän on kehittänyt esimerkiksi belgialainen valokuvaaja Maarten Vanvolsem. Anttosen ja Vanvolsemin menetelmien selkein ero on, että Anttosella liikkuu sulkimen rako, kun taas Vanvolsemin kehittämässä kuvauslaitteistossa liikkuu filmi kapean sulkimen pysyessä avoimena. Filmin ja kameran liike luo panoraamamaisia kuvia, joissa aika siirtyy valokuvan pintaan Anttosen aikasarjakuvia vastaavalla tavalla.⁴⁶⁹

Anttosen kirjassaan julkaisemat kuvat esittävät laajan skaalan erilaisia kohteita tallennettuna liikusulkimen läpi. Yksinkertaisimmillaan kamera on seissyt jalustalla ja taltioinut linssin edessä olevan tapahtuman. Kuvat voivat olla ennako-odotuksiin nähden hyvin yllätyksellisiä. Meren aaltojen liike vaihtaa suuntaa, ja tasaisesta vedenpinnasta muodostuu putous⁴⁷⁰. Liikusulkimella kuvattaessa muuttuvia tekijöitä on valtavasti – etenkin, kun kuvauksen kohteena ei ole studioon laboratoriomaisissa olosuhteissa järjestetty tapahtuma. Tuulessa heiluvan puun jokainen oksa liikkuu tavalla, johon valokuvaaja ei voi vaikuttaa. Kuvausti-

465 Anttonen 2005, 52–56.

466 Sama ilmiö esiintyy myös tavallisilla verhosuljinkameroilla, kun kuvataan nopeilla valotusajoilla. Tällöin reunojen aikaero on kuitenkin luokkaa 1/60–1/250 sekuntia, mikä on normaalitilanteissa merkityksetön kuvan muodostumisen kannalta. Anttosen menetelmässä *kuvautumisaika* on 12 sekunnista yhteen tuntiin. Anttonen 2005, 192. Harri Laakso toteaa Anttosen kuvista, että kuvan piirtyminen ”ei missään vaiheessa vastaa jotain näkymää, vaan se kuvaa ajallista ja paikallista prosessia”. Laakso 2003, 100.

467 Anttonen 2005, 156.

468 Anttonen 2005, 56–58.

469 Van Gelder & Westgeest 2011, 70.

470 Anttonen 2005, 122–123.



145. Petri Anttonen,
Marjanpoimija tekee kolme löytöä, 1995.



146. Petri Anttonen,
Ratkaisematon hetki, 1995.

lanne kokonaisuudessaan on mahdoton hallittava ja sikäli ennakoimaton. Anttonen työssä ennakoimattomuudesta muodostui myös työn auki kirjoitettu metodi.⁴⁷¹

Anttonen käyttää laitettaan myös rekisteröidäkseen tapahtumia ja niiden muutoksia tavalla, joka on verrattavissa tieteellisiin laitteistoihin ja niiden tuottamaan tietoon. Näin esimerkiksi kuvaan *Kolme yksisarvista* tallentuva soittajan käsien liike ilmaisee kappaleessa tapahtuvia voimakkaita sävelkorkeuden muutoksia⁴⁷². Kuvassa *Marjanpoimija tekee kolme löytöä* (Kuva 145.) kuvan nimessä ilmevä tapahtuma saa visuaalisen muotonsa liikusulkimen läpi valotetussa kuvassa. Kuvasta *Yhdeksän autoa itään, kymmenen länteen*⁴⁷³ voi kuvausparametrit tietäen mitata ja laskea tarkan analyysin autojen liikkeestä kuvatussa paikassa ja ajassa.

Aikasarjavalokuvat eivät avaudu täysin ilman tietoa kuvat synnyttäneestä menetelmästä. Kuva *Ratkaisematon hetki* esittää tapahtumaa, jossa auto ajaa kasvien yli. (Kuva 146.) Ensimmäinen tulkinta kuvasta on, että auto kulkee oikealta vasemmalle. Oikean reunan yliajetut kukat ovat jo kokeneet kohtalonsa ja hetken päästä sama tapahtuu vasemmassa reunassa vielä sinnitteleville kukkasille. Todellisessa tilanteessa auto kulki vasemmalta oikealle. Vasemman reunan vielä pysyissä olevat kukat tuhoutuivat ennen oikean reunan jo liiskaantuneita kasveja.⁴⁷⁴ Tieto luo kuvaan kiehtovan ajallisen paradoksin.

Kuvat monimutkaistuvat entisestään, kun mukaan tulee paitsi kohteen, myös kameran liike. Anttonen otti käyttöön jalustan, joka mahdollisti kameran kääntämisen valotuksen aikana.⁴⁷⁵ Toistuvassa kuvatyypissä kaksi kohtisuoraa pintaa – todellisuudessa sama pinta kahteen kertaan – asettuvat vastakkain ja niitä yhdis-

⁴⁷¹ Anttonen 2005, 63–66.

⁴⁷² Anttonen 2005, 140.

⁴⁷³ Anttonen 2005, 136–137.

⁴⁷⁴ Anttonen 2005, 104, 144–146.

⁴⁷⁵ Anttonen 2005, 68–69, 97, 100–101.



147. Petri Anttonen,
Silta itseensä, 1995.

tää sillan tavoin jokin esine.⁴⁷⁶ Anttonen ei tekstissään täysin pura auki näiden kuvien syntyä. Vaikka menetelmän periaate on selvä, katsojana joudun ponnistelemaan kuvien äärellä. *Silta itseensä* on minulle ratkaisematon arvoitus. (Kuva 147.)

Valokuvan hetken tekninen manipulointi toteutuu selkeimmin hitaasti liikuvan verhosulkimen kaltaisissa laitteistoissa. Muita esimerkkejä Anttonen laitteen ohella ovat perinteinen maalikamera sekä liukuvaan kuvanlukijaan perustuva skannaava kameran digiperä. Myös pyörähtäväobjektiivinen panoraamakamera voi tuottaa vastaavaa kuvastoa.

Muita menetelmiä valokuvan hetken tekniseen manipulointiin ovat esimerkiksi erilaiset menetelmät luoda päällekkäisiä valotuksia samaan valokuvaan. Tällöin valokuvan hetki ei ole jatkumo, kuten ”tavallisessa” valokuvassa tai liikusulkinkuvassa, vaan valotus on jaettu osiin. Elektronisalamaa ja stroboskooppivaloa kehittänyt sähkötekniikan professori Harold Edgerton kokeili työssään äärimmäisen lyhyiden valotusten ohella myös sykkivän valon luomia päällekkäisvalotuksia, joissa liike pysäytetään kuvaan useissa vaiheissa. Golflyönnin, miekan heilautuksen ja tenniksen pelaamisen vaiheet tallentuvat päällekkäisinä kuvaan.⁴⁷⁷

Valokuvan hetken merkityksellistäminen ei kuitenkaan vaadi erikoisen kuvauslaitteiston tai -tekniikan käyttöä. Minkä tahansa valotusajan valinta luo kuvan valonherkälle pinnalle omalla tavallaan. Silmänräpäys, vaikkapa 1/60 sekunnin valotus, ei sinänsä tuota sen ”oikeampia” tai ”aidompia” kuvia kuin 60 sekunnin valotukseen. Molemmat ovat valintoja, jotka valokuvaaja (tai kameraan ohjelmoitu automaattikka) tekee suhteessa olosuhteisiin ja pyrkimyksiin. Silloin, kun valotusajan pituus suhteessa kohteen tai kameran liikkeeseen luo kuvan, joka jotakuinkin vastaa näköhavaintoamme, emme yleensä kyseenalaista tehtyä valintaa, vaikka sen merkitys siihen, mitä kuvassa näemme voi olla ratkaisevan tärkeää. Poikkeavat valotusajat – erittäin lyhyet tai hyvin pitkät – sen sijaan tuovat ajan kuvan tulkinnan keskiöön.

⁴⁷⁶ Anttonen 2005, 69, 74–75, 101, 169, 171.

⁴⁷⁷ Edgerton 1987.

Sattumia

Anttosen ”tarkoituksellisen ennakoimaton” kuvausmetodi antaa myös sattumalle mahdollisuuden vaikuttaa kuvan muodostumiseen. Sattuma voi muuttaa asioita kannaltamme hyvään tai huonoon suuntaan. Se voi olla merkityksetön tai avata uusia mahdollisuuksia. Sattuma voi myös jättää jälkiä – iholle, paperille, tuulilasiin, maisemaan, ja sattuma voi olla myös valokuvaan voimakkaasti vaikuttava tekijä. Valokuvassa sattumalla on olennaisesti toisenlainen rooli kuin esimerkiksi maalauksessa tai piirtämisessä. Kuva-alaan yhtäkkiä lennähtävä lokki voi tallentua osaksi kuvaa kuvaajasta riippumatta. Maalauksessa lokki ei ole koskaan sattumalta. Tässä tulee esiin valokuvan välitön suhde näkyvään todellisuuteen.

Kuvatessani en voi millään hallita kaikkea, mitä on ja tapahtuu kuva-alalla. Sattumalla on aina mahdollisuus vaikuttaa asioihin. Mitä enemmän tapahtuu ja mitä kiihkeämpi on tapahtumien rytmi, sitä herkemmin sattuma vaikuttaa siihen, mitä kuvaan tallentuu. Valokuvaajalla on kuitenkin valmiin kuvan suhteen viimeinen sana, sillä hän voi kuvia valitessaan joko hylätä tai hyväksyä sattuman kosketuksen.

Sattuma on sidoksissa aikaan kuten mikä tahansa tapahtuma. Niinpä sattuman vaikutus voi tapahtua neljällä valokuvan aikajanan jaksolla – ennen valokuvan hetkeä, valokuvan hetkellä, valokuvan ja katsojan hetken välissä tai katsojan hetkellä.

Sattumat ennen valokuvan hetkeä voivat vaikuttaa kuvaustapahtumaan, tällöin sattuma ohjaa kuvaajaa tai antaa tälle uusia mahdollisuuksia toimia. Jälkikäteen sattumat voivat muuttaa kuvan merkitystä joko sen kautta, mitä on tapahtunut valokuvan ja katsojan hetken välissä⁴⁷⁸ tai mitä tapahtuu juuri kuvaa katsottaessa. Tarkimmin sattuma osuu kuitenkin silloin, kun se tapahtuu juuri valokuvan hetkellä, kun jotakin odottamatonta tapahtuu juuri sulkimen auetessa. Se voi olla esimerkiksi yllättäen kuva-alalle osuva henkilö, hetkellinen ilme tai liikkuvien kohteiden satunnaisesti muodostama sommitelma.

Jotakin sattuman kaltaista on myös käsitteessä *optinen tiedostamaton*, jonka Walter Benjamin toi esille 1930-luvulla kirjoittamissaan valokuvaa käsittelevissä esseissä⁴⁷⁹. Benjamin vertaa kameran tuottamaa tietoa optisesti tiedostamattomasta psykoanalyysin tuottamaan tietoon viettimaailman tiedostamattomasta.⁴⁸⁰ Esimerkkinä hän käyttää ihmisen kävelyä, jota silmä ei ehdi kaikissa vaiheissaan

478 Näin voi katsoa käyneen esimerkiksi kuville New Yorkin silhuetista, joissa piirtyvät World Trade Centerin kaksoistornit. 11. syyskuuta 2001 jälkeen kaksoistornien muuttunut symbolinen merkitys siirtyi myös aiempaan kuvastoon – tämä ei varmasti ole ollut kuvien alkuperäinen tarkoitus.

479 *Pieni valokuvauksen historia* (1931) ja *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* (1936). Benjamin 1989a; 1989b.

480 Benjamin 1989b, 161.

rekisteröidä, mutta jonka kaikki yksityiskohdat voi tallentaa kuvaamalla lyhyillä valotusajoilla.⁴⁸¹ Optinen tiedostamaton tässä merkityksessään tarkoittaa niitä seikkoja, joita vain kameran silmästä poikkeavat ominaisuudet kykenevät paljastamaan.

Näen kuitenkin käsitteen antavan mahdollisuuden myös hieman laveampaan tulkintaan. Benjamin toteaa, että kamera ”näkee eri todellisuuden kuin silmä”⁴⁸². Tämä pätee myös havainnon tasolla. Katsoessamme maisemaa ja siitä otettua valokuvaa kiinnitämme huomiota eri asioihin. Tämä johtuu valokuvan rajallisuudesta suhteessa maiseman rajattomuuteen. Valokuvassa maiseman näköisyys on puristettu (yleensä) suorakulmion muotoiseen kaksiulotteiseen tasoon. Kuvan reunan ulkopuolelle rajatut asiat voivat vaikuttaa kuvassa oleviin asioihin, mutta kuvan katsojalta ne jäävät näkemättä. Kuvassa olevat yksityiskohdat vertautuvat toisiinsa eri tavalla kuin kolmiulotteisessa, rajattomassa maisemassa. Kaksi kiveä, joilla ei maisemassa ole mitään tekemistä toistensa kanssa, voivat kuvan geometriassa muodostaa merkityksellisen yhdistelmän.

Liz Wells toteaa optisen tiedostamattoman tallentavan asioita, joita valokuvaaja ei ole tietoisesti havainnoinut.⁴⁸³ Pieni yksityiskohta, joka maisemassa saattoi jäädä huomaamatta, voi valokuvassa osoittautua merkittäväksi. Valokuva takertuu hetkeensä ja esittää sen yksityiskohtaisen tarkasti, niin että kuvaa katsottaessa huomio kiinnittyy yksityiskohtiin, jotka ovat kuvaajan kannalta toisarvoisia tai merkityksettämiä, tai asioita, jotka ovat kuvaajalle tunnistamattomia tai niin arkisia, että niihin ei kiinnitä mitään huomiota.⁴⁸⁴ Optiseen tiedostamattomaan kuuluu kaikki se, mikä tallentuu valokuvaan ilman että kuvaaja on siihen valinnoillaan pyrkinyt, ja siten optinen tiedostamaton tarjoaa kuvan katsojille mahdollisuuksia tulkintoihin, jotka poikkeavat tekijän tulkinnasta.

Optisen tiedostamattoman piiriin kuuluu myös Roland Barthesin *Valoisassa huoneessa* esittelemä punctum sen ensimmäisessä merkityksessä. Barthesin määrittelyssä ”[v]alokuvan *punctum* on se sattuma, joka pistää minua”⁴⁸⁵, usein yksityiskohta, joka saa kiinnostumaan kuvasta erityisesti⁴⁸⁶. Olennaista on myös, että punctum ei liity valokuvaajan tarkoituksellisesti kuvalle asettamiin merkityk-

481 Benjamin 1989a, 122–123.

482 Benjamin 1989a, 122.

483 Wells 2011, 265.

484 ”Yksityiskohtien runsaus valmiissa valokuvassa on aina yllätys kuvaajalle itselleenkin”, toteaa Kaisa Heinänen Markus Henttosen *To Be On View* -sarjasta kirjoittaessaan. Heinänen 2011, 19.

485 ”A photograph’s *punctum* is that accident which pricks me”. Barthes 1985, 33; 2000, 27.

486 Barthes 1985, 49; 2000, 43.

siin⁴⁸⁷. Barthesin Punctum on katsojan tuntemusten ja kokemusten sekä kuvan erityinen kohtaaminen, joka operoi tunteen tasolla ja pakenee kuvailua⁴⁸⁸.

Valotuksen aikainen sattuma samoin kuin optisen tiedostamattoman erilaiset muodot rakentavat valokuvaa ja sen merkityksiä yhdessä näkyvän todellisuuden kanssa. Se, mitä kameran edessä on tapahtunut, on vaikuttanut syntyvään kuvaan tavalla, joka ei ole ollut täysin kuvaajan hallittavissa.

Ajankohta ja kesto

Valokuvan hetken ajankohta määrittää omalta osaltaan, mihin asemaan kuva-alalla liikkuvat asiat kuvassa asettuvat. Liikkuvaa kohdetta kuvattaessa pienikin viivästys voi muuttaa kuvan rakennetta ja sen kautta myös niitä merkityksiä, joita kuva välittää. Valokuvan hetki voi paljastaa jotakin silmälle näkymätöntä tai koota näkymän visuaalisesti jänteväksi sommitelmaksi. Rinnastettuina kaksi eri hetkellä kuvattua valokuvaa antavat mahdollisuuden tehdä muutos näkyväksi.

Valokuvan hetken kesto vaikuttaa siihen, kuinka liikkuvat asiat toistuvat valokuvassa. Pitkällä valotusajalla hidaskin liike jättää jälkensä kuvaan, kun taas äärimmäisen lyhyt valotus paljastaa nopeimmankin liikkeen yksityiskohdat. Silloin, kun käytetty valotusaika tuottaa kuvia, jotka poikkeavat normaalista tavastamme hahmottaa liikettä, aika nousee keskeiseksi tekijäksi valokuvan tulkinna.

Vaikka valokuvan hetki on yleensä tulkittavissa yksiselitteisenä ajanjaksona, voi se suhtautua aikaan myös kompleksisemmin. Kaksoisvalotuksessa valokuvan hetki rakentuu kahdesta hetkestä ja liikusuljinkuvassa valokuvan hetki on jatkumo, mutta koko kuva-ala ei ole samanaikaista. Nämä menetelmät haastavat pohtimaan valokuvan hetken rakennetta ja tuovat ajallisuuden näkyväksi osaksi valokuvan ilmiä.

487 Barthes 1985, 53; 2000, 47.

488 ”Sellainen, minkä voin nimetä, ei voi pistää minua todella.” Barthes 1985, 57; 2000, 51.

4.7 Ajan jäännös

Muinaisjäännökset ja valokuvat kohtasivat työskentelyssäni uudella tavalla, kun olin löytänyt ajan työskentelyni keskeiseksi teemaksi. Tuntui, että niillä on jotakin yhteistä. Tämä yhteys tuntui syntyvän minulle nimenomaan ajan kokemuksen kautta. Niinpä päädyin uuden kysymyksen äärelle: mitä yhteistä on niillä tavoilla, joilla muinaisjäännösten ja valokuvien ajallisuus esiintyy.⁴⁸⁹

Valokuva ja kuolema

Valokuvan ajallisuutta pohdittaessa Roland Barthesin *Valoisa huone* on muotoutunut keskeiseksi tekstiksi, johon useimmat aiheesta kirjoittavat jossakin vaiheessa viittaavat. Teoksessa valokuvan ajallisuus nivoutuu yhteen menetyksen kanssa. Äidin kuolema saa kertojan tarkastelemaan vanhoja valokuvia ja lopulta ”löytämään hänet” yhdestä niistä⁴⁹⁰. Tästä yhdestä, vain kertojalle merkityksellisestä kuvasta Barthes päätti johtaa koko valokuvauksen luonteen⁴⁹¹.

Valokuvan, kuoleman ja ajan yhteys on *Valoisan huoneen* jälkimmäisen osan keskeinen teema. Tallentaessaan hetkiä, jotka väistämättä saman tien ovat menneitä, valokuva tallentaa asioita, jotka myös kuolevat, tai jos kuvaa katsotaan riittävän pitkän ajan jälkeen, asioita, jotka jo ovat kuolleet. Tämän ajattelun mukaan valokuvalla ja kuolemalla on väistämätön yhteys.⁴⁹²

Kun 2000-luvun alussa luin Barthesin kirjaa, ärsyynnyin siitä. Ymmärsin vuodatuksen vanhenevan, hiljattain rakkaan äitinsä menettäneen miehen yksityisenä surutyönä, joka ei ole mitenkään yleistettävissä siihen, kuinka itse katsoin valokuvaa. Näin valokuvan tulkinnat tässäkin tapauksessa kulttuurista, katso-

489 Pohdin aihetta keväällä 2016 Helsinki Photomedia -konferenssissa pitämässäni esityksessä. Esitys on kirjallisessa muodossa verkkosivuillani. Luukkonen (Muita töitä ja kirjoituksia / What is common to the ways of creating meanings to photographs and pre-historic remains?)

490 Barthes 1985, 69–75; 2000, 63–71.

491 Barthes 1985, 79; 2000, 73.

492 Barthes 1985, 98–103; 2000, 92–97. Ks. myös Laakso 2003, 223–226.



148. Ismo Luukkonen,
Pronssikautinen hautaröykkiö,
Kylmäkorvenkallio, Rauma, Suomi, 2001.

jasta ja kontekstista vahvasti riippuvaisina. Kuoleman läheisyyden tuntevalle se on läsnä yhtä lailla valokuvissa kuin lakanoissa ja posliiniastioissa. Valokuva hautakivessä tarjoaa eri tulkintaa kuin sanomalehden syntymäpäiviä-palstalla. En kiistänyt, etteikö molemmissa tapauksissa olisi mahdollista nähdä kuvaa merkinä (menneestä tai tulevasta) kuolemasta, mutta ainakaan jälkimmäisessä tapauksessa tulkinta ei mielestäni ollut väistämätön.

Vastustin Barthesia siinä, että kuolemalla ja valokuvalla olisi jokin erityinen suhde tai ontologinen yhteys. Ei sen enempää kuin lakanoilla tai posliiniastioilla. Mielestäni, jotta yhteys olisi, jonkun täytyy luoda se. Näin ollen Barthesin tapa lukea valokuvista kuolema oli mahdollinen mutta ei väistämätön lukutapa. Eikä se, että olen valokuvaaja, tekisi minusta barthesilaista Kuoleman asiamiestä⁴⁹³. Ei, vaikka kuvasin pääasiassa hautoja ja muita ammoin kuolleiden ihmisten jättämiä merkkejä. (Kuva 148.)

Kuitenkin, valokuvan ajallisuuteen syventyessäni tulin kuin huomaamatta lähemmäksi Barthesin näkemyksiä, ja lopulta jouduin myöntämään, että vaikka kuolema on Barthesin valokuvaan tuoma lukutapa, se on myös yleisemmin perusteltavissa, nimenomaan sillä, miten valokuva suhtautuu aikaan. Tämän Barthes ilmaisee myös itse määritellessään toisen *punctumin*: ”Tämä uusi *punctum*, ei enää muotoon, vaan intensiteettiin liittyvä, on aika, noeman (‘se-on-ollut’) raateleva paino, sen puhdas esitys.”⁴⁹⁴ Valokuvan näköisyys on sidottu valokuvan hetken näkyvään todellisuuteen. Valokuvan hetken ja nyt-hetken välille repeää ylitämätön kuilu, joka konkretisoituu katsojan hetkellä. Hilde Van Gelder ja Helen Westgeest toteavat: ”Valokuvan katsoja kokee menneen hetken *sekä* katsomisen

493 ”All those young photographers [...] are agents of Death”. Barthes 1985, 98; 2000, 92.

494 ”This new *punctum*, which is no longer of form but intensity, is Time, the lacerating emphasis of the *noeme* (‘that-has-been’), its pure representation.” Barthes 1985, 102; 2000, 96.

hetken, erityisesti näiden kahden välisen etäisyyden.”⁴⁹⁵ Viitatessaan tiettyyn hetkeen menneisyydessä valokuva viittaa samalla myös laajempaan ajan jatkumoon, siihen mitä tapahtui ennen kuvan ottamista ja mitä tapahtuu sen jälkeen. Kuinka katsoja tähän jatkumoon suhtautuu, riippuu toki katsojasta itsestään, mutta johdonmukaisesti seurattuna kuolema – kuvassa olevan ihmisen, kuvaajan ja katsojan itsensä⁴⁹⁶ – on hetki tällä jatkumolla.

Tähän viittaa myös Susan Sontag: ”Kaikki valokuvat ovat memento mori -lausumia, muistutuksia katoavaisuudesta. Valokuvan ottaminen on osallisuutta toisen ihmisen (tai esineen) kuolevaisuuteen, haavoittuvuuteen, muuttuvaisuuteen.”⁴⁹⁷

Myös Jacques Derrida näkee valokuvan, kuoleman ja ajan yhteyden kirjoittaessaan Jean-François Bonhomme’n valokuvista kirjassa *Athens, Still Remains*: ”[K]oskaan ei yksikään näistä valokuvista epäonnistu merkitessään kuolemaa.”⁴⁹⁸ Myöhemmin Derrida tarkentaa kuoleman olevan kirjan valokuvissa kolmella tasolla: valokuvatuissa muinaisen Ateenan raunioissa, jotka kertovat menneestä; tämän hetken Ateenassa, jota valokuvataan tietäen, että se on mennyt huomenna sekä valokuvissa yhä olemassa olevissa kohteissa, jotka väijäämättä tulevat tuhoutumaan tulevaisuudessa.⁴⁹⁹

Kuolema maisemassa

Kuten Derrida toteaa, mennyt ja kuolema ovat raunioissa jo ennen kuin ne valokuvattiin.⁵⁰⁰ Valokuvan, lakanoiden tai posliiniastioiden lailla myös muinaisjäänneillä on mahdollisuus toimia kuoleman allegoriana. Itse asiassa yhteys kuolemaan on hyvinkin konkreettinen. Monet muinaispaikoista ovat kuolemaan liittyviä kulttipaikkoja – haudat ja kalmistot tietenkin, kuppikivet ja -kalliot, joiden arvellaan liittyneen vainaja- ja hedelmällisyyskulttiin⁵⁰¹. Ilman kuolemaan liittyviä rituaaleja esihistorian jättämät jäljet maisemassa olisivat paljon vaatimattomampia. Mutta myös muinaisten asuinpaikkojen asukkaat ovat poistuneet iäksi, kallioma-

495 ”The viewer of the photograph experiences the moment in the past *and* the moment of observation, in particular the distance between the two.” Van Gelder & Westgeest 2011, 66. Suomennos minun.

496 Van Gelder & Westgeest 2011, 106.

497 ”All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability.” Sontag 1984, 21; 2002, 15. Ks. myös Van Gelder & Westgeest 2011, 106. *Memento mori* (lat.) suom. *muista kuolevaisuutesi* tai *muista kuolevasi* viittaa taidehistoriassa teoksiin, joiden tarkoituksena on muistuttaa kuoleman olemassaolosta ja mahdollisuudesta.

498 ”[N]ever do any of these photographs fail to signify death.” Derrida 2010, 2. Suomennos minun.

499 Derrida 2010, 27.

500 Derrida 2010, 27.

501 Haggrén ym. 2015, 294.



149. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kalliomaalaus,
Uittamonsalmi, Mikkeli, Suomi,
2015.

lausten tekijät on soudettu Tuonelaan, linnavuorelta suojaa hakeneet ovat siirtyneet Manan maille. Paikat ovat olleet toiminnan kohteina niin kauan aikaa sitten, että tekijöiden kuolema on itsestäänselvyys, jopa siinä määrin, että se miltei unohdetaan.

Muinaisjäännöksillä kuolema konkretisoituu harvoin yksilötasolle. Pronssikautisen kiviröykkiön vierellä tiedän olevani haudan äärellä, mutta en tiedä kenen tai keiden hauta on kyseessä. Joskus kivien alta on löydetty esineistöä tai luiden jäänteitä, jotka antavat vihjeitä vainajasta (tai vainajista, sillä usein röykkiöihin on haudattu useampia henkilöitä), mutta niiden antama tieto on katkonaista. Yksilötasoa merkittävämmäksi nousee yhteisöllinen taso. Mitkä olivat ne uskomukset ja traditiot, jotka saivat pronssikauden yhteisön rakentamaan hautaröykkiöitä? Haudan kokoaminen ympäristön korkeimmalle paikalle käsivoimin on vaatinut mittavan työpanoksen. Kuolemalla on täytynyt olla suuri merkitys, sillä mikään muu vaihe pronssikautisessa elämässä ei jättänyt maisemaan yhtä näkyviä merkkejä.

Entä mitä tapahtui, kun hautaustavat muuttuivat rautakaudelle siirryttäessä? Ympäristöään hallinneista hautamonumenteista siirryttiin vaatimattomampiin ulkoisiin rakenteisiin, yhteisöllisistä yhteishaudoista vähitellen rautakauden kuluessa kohti yksilöllistä hautaa. Rautakauden lopun runsaslöytöisistä ruumiskalmistoista on ennallistettu asukokonaisuuksia. Jossain haudassa miehen vierellä lepää koiran⁵⁰². Arkeologien työn kautta saamme vihjeitä muinoin eläneiden elämästä, varallisuudesta, uskonnosta. Voimme asettaa löydöt aikajärjestykseen ja katsoa, kuinka hautaustavat ja -tavarat ovat aikojen saatossa muuttuneet. Kuinka paljon tietomme menneiden aikojen elämästä perustuukaan sille, miten yhteisö suhtautui vainajiinsa!

502 Purhonen ym. 2001, 67–68.

Muinaisjäännösten rakentajat ja tekijät yksilöinä ovat unohtuneet. En tiedä heidän nimiään, en sukupuolta, ikää tai asemaa yhteisössä. En voi varmasti nimetä heidän vaikuttimiaan. Näen maalauksen tai kivistä rakennuksen maisemassa, kivisen kaapimen tai pronssisoljen museon vitriinissä. Ilman maalaria ei olisi maalausta, ilman kaapimen tekijää ei kaavinta, ja ellei joku olisi asettanut vyötä hautaan, en nyt näkisi solkea. Nykyhetki rakentuu lukemattomien menneiden hetkien muodostamalle perustalle. Näiden mittaamattomien hetkien, tapahtumien, valintojen ja sattumusten ketjulle pohjaa olemisemme täällä, nyt, tässä hetkessä.

Muinaisjäännöksillä kohtaavat lineaarinen ja syklinen aikakäsitys. Lineaarinen, sillä tiedän, että hauta on rakennettu ja kuva maalattu tuhansia vuosia sitten, ja tiedän ajan vääjäämättä virtaavan kauemmas tuosta hetkestä. Mutta myös syklinen, sillä olemisen paikassa, johon liittyy vahvasti ajan pitkä juoksu, voi luoda kokemuksen, jossa aika kurotuu umpeen ja tuhansien vuosien takaiset asiat ovat kuin käden ulottuvilla. Muinaisjäännökset ovat minulle paikkoja, joissa joskus, ei usein, tällainen häivähdyksenomainen ajattomuuden hetki on koettavissa. Näen muinaisjäännöksissä elämän toistavan kiertokulkuaan, jossa synnyttään, kasveetaan ja kuollaan. Tuhansia vuosia sitten haudatuilla on geneettinen ja kulttuurinen yhteys nyt eläviin. Kaikilla meillä on esivanhempia tuossa ajassa. Muinaisjäännöksillä tulee näkyväksi sukupolvien katkeamaton ketju, jossa myös kuolema on osa jatkumoa, välttämätön tapahtuma elämän kiertokulussa.

Esine ja aika

Esihistoriallisten muinaisjäännösten merkitykset kerrostuvat ajassa. Kulttuurisiin toimintoihin perustunut alkuperäinen merkitys on saanut päälleen uusia merkityksiä, jotka lisäävät tai peittävät alkuperäistä merkityskerrosta. Paljon on myös kadonnut.

Muinaisjäännöksen alkuperäisille käyttäjille se ei ollut jäännös tai raunio (jo nämä sanat rakentavat uusia merkityksiä alkuperäisten päälle). Se oli oman aikansa rakennelma, joka oli käytössä ja jonka merkitykset muodostuivat tämän käytön kautta. Arkeologisen tutkimuksen uudelleen esiin tuomana tämä tieto on ainakin joiltain osin siirtynyt myös nykyaikaan, ja määrittelemme muinaisjäännöksiä osittain niiden oletetun alkuperäisen käytön mukaan.

Mutta tässä ajassa katsomme muinaisjäännöstä kuitenkin toisin kuin alkuperäiset käyttäjät. Merkitykset, jotka annamme käytössä oleville asioille ja esineille ovat erilaisia kuin merkitykset niille asioille ja esineille, jotka eivät enää ole käytössä. Se, että tiedämme kohteen olevan vanha, rakennettu ja käytetty satoja tai tuhansia vuosia sitten, nostaa esiin uudenlaisia merkityksiä. Merkityksiä, jotka liittyvät menneeseen aikaan, aiemmin eläneisiin sukupolviin ja ajan kiertoon.

Itse asiassa ajallisia merkityksiä voi liittyä melkeinpä millaiseen kulttuurin tuottamaan kappaleeseen tahansa. Ajatellaan vaikka isovanhempien astiastoa tai käytettyjä vaatteita⁵⁰³. Eikö näillä molemmilla ole samankaltainen suhde menneeseen? Ne olivat käytössä vuosia, vuosikymmeniä sitten. Ne eivät ole mitä tahansa astioita tai vaatteita, vaan tiettyjä esineitä, jotka tehtiin ja joita käytettiin tiettyinä aikana. Astioilla ja vaatteilla on alkuperäiset käyttömerkityksensä, mutta ajan myötä voimme nähdä niissä myös uusia, ajallisia merkityksiä – aivan kuten muinaisjäännöksilläkin. Tämän kautta vanhat esineet tulevat muinaisjäännösten kaltaisiksi.

Walter Benjamin kirjoittaa: ”Rauniossa historia on fyysisesti sulautunut tapahtumapaikkaansa.”⁵⁰⁴ Benjamin katsoo, että raunio viittaa fyysisesti, olemassaolonsa kautta, menneeseen. Tässä mielessä vanhat vaatteet ja astiastot ovat raunion kaltaisia, niiden merkitykset ovat lähtökohtaisesti menneeseen aikaan sidottuja. Raunio on tässä ajassa mutta viittaa menneeseen. Raunio jäännöksenä on esine, joka oli.

Raunioiden ja muiden jäännösten ajallisilla merkityksillä on myös jotakin tekemistä myyttien kanssa. En tarkoita myyttiä sen arkikielisyssä merkityksessä ”toisten sellainen katsomus tai käsitys tai tapahtumien tulkinta, jota pidetään vääränä”⁵⁰⁵, vaan asioiden alkuperään viittaavana⁵⁰⁶. Rauniosta voimme lukea asioiden alkuperästä. Hautaröykkiössä voimme nähdä rituaalin tai hautauksen alkuperän, ehkä jopa uskonnon tai yhteiskunnan alkuperän (sillä röykkiön rakentaminen vaatii yhteisöllisyyttä). Kivikauden vaatimattomassa kalliomaalauksessa näemme taiteen alkuperän.

Valokuva jäännöksenä

Koska valokuva on sidoksissa aikaan kuten mikä tahansa esine, voi se myös niiden lailla tulla jäännökseksi. Näin voi ajatella käyneen esimerkiksi 1800-luvun ensimmäisille daguerrotyypeille, joita jo alun perin usein pidettiin muistoesineinä ja joiden aikaan sidottu esineellisyys on ajan myötä vain vahvistunut ja tullut reliikin kaltaiseksi.⁵⁰⁷

503 Ks. esim. Kaila 2002, 62–63.

504 ”In the ruin history has physically merged into the setting.” Benjamin 1998, 177–178. Suomennos minun.

505 Koukkunen ym. 2002, 325.

506 Honkala 2000, 169.

507 Geoffrey Batchen kirjoittaa teoksessaan *Forget Me Not* 1800-luvun valokuvarasioista, jotka muotokuvan ohella sisältävät (oletettavasti useimmiten) kuvatun henkilön hiuksia. Batchenin mukaan hiukset ”toistavat ja vahvistavat kohteen indeksistä läsnäoloa”. Batchen 2004, 65–76. Hiukset reliikin kaltaisena vahvistavat myös valokuvan reliikin kaltaisuutta.

Mutta valokuva ei ole sidottu menneeseen vain esineellisyytensä kautta. Vielä syvemmin se on kiinni menneessä hetkeen sidotun syntyinsä ja aikajanansa kautta. Margaret Olin toteaa Barthesin *Valoisaan huoneeseen* viitaten: ”Siten valokuva on jälki, jäännös, henkilöstä joka oli paikalla.”⁵⁰⁸ Olinin toteamuksessa valokuva määrittyy *jäännökseksi* kohteensa suhteen. Tällä Olin viittaa ajatukseen, että valokuva on valon välittämään fyysiseen kosketukseen perustuva indeksinen merkki. Vastaavasti Jacques Derrida nimeää valokuvat eilispäivän Ateenasta kohteidensa *raunioiksi*⁵⁰⁹, fyysisiksi jäänteiksi kohteidensa menneestä näköisyydestä.

Olinin ja Derridan lailla valokuvaa voi tarkastella jäännöksenä tai rauniona henkilöistä, paikoista tai asioista, mutta nämä henkilöt, paikat ja asiat ovat jatkaneet olemassaoloaan valokuvasta riippumatta. Valokuva ei ole fyysisesti riistänyt kohteestaan mitään, vain tallentanut sen hetkellisen näköisyyden. Niinpä täsmennän hieman. Jos valokuva on jäännös, se on sitä suhteessa tapahtumaan, jossa kohteesta heijastunut valo tavoitti valonherkän pinnan, siis valokuvan hetkeen. Valokuvan ilmiasu, esittää se mitä tahansa kohdetta, on sidottu menneeseen valotuksen hetkeen. Se, mitä valokuvassa näemme, on kehittynyt ennen valotusta, ja sen ilmentymä on jähmettynyt valonherkälle pinnalle tällä erityisellä hetkellä. Valokuva viittaa ajankohtaan, joka on vääjäämättä mennyt.

Tämä on toki ilmeisintä kuville, jotka esittävät jotakin, mitä pidämme vanhana tai jo menneenä, kuville, joiden voimme tunnistaa esittävän mennyttä aikakautta, ja joiden ikoninen viesti korostaa tietoisuuttamme menneestä hetkestä. Mutta tämä on yleistettävissä. Valotuksen hetki on mennyt, oli kuvassa mitä tahansa, ja me tiedämme sen. Se on osa valokuvan määritelmää, sillä kuten syy edeltää seurausta, edeltää valokuvan hetki katsomisen hetkeä.

Valokuva näyttää hetken, joka *oli*. Valokuvassa voi olla tässä, mutta ei koskaan nyt. Valokuva osoittaa menneeseen, sen aikamuoto on imperfekti, vaikka sitä tarkastellaan tässä hetkessä. Valokuva on *jäännös hetkellisestä tapahtumasta*. Benjaminia mukaillen: valokuvassa historia on fyysisesti sulautunut kuvapinnalle.

Valokuvan hulluus

Valoisan huoneen viimeisillä sivuilla Barthesin valokuvan edessä kokema kaipausta kohtaa hulluuden. Valokuvan ”tämä-on-ollut” tulee merkitsemään paitsi kohteensa poissaoloa myös sitä, että kohde on ollut olemassa ja se on ollut siinä, missä katsoja sen näkee. Valokuva, toisin kuin mikään muu esittämisen tapa, vakuuttaa Barthesin välittömästi esittämänsä asian menneisyydestä. ”Valokuvasta tulee siten omi-

508 ”The photograph then, is a trace, a remnant, of the person who was there.” Olin 2009, 77. Suomenkos minun.

509 ”Their ruin, the only telling archive for this Market, this Café, this Street Organ, the best memory of this culture, would be photographs.” Derrida 2010, 6.

tuinen *väline*, uusi hallusinaation muoto: valheellinen havainnon tasolla, mutta tosi ajan tasolla: jonkinlainen ajallinen hallusinaatio, vaatimaton, *jaettu* (yhtäältä 'se ei ole siinä', mutta toisaalta 'se on kyllä ollut'): hullu kuva, todellisuuden *hiertä-mä*.⁵¹⁰

Näköisyydet, jotka valokuva meille tarjoaa, viittaavat menneeseen. Kun antautuu tämän valokuvan *noeman* edessä ja antaa ajan koskettaa sen kautta, tajuaa ajan kuilun valokuvan ja katsojan hetken välillä. Silloin syntyy ymmärrys ajan kestosta ja omasta paikasta siinä. Vastaavan tunteen voi saavuttaa muinaisjäännöksen äärellä, kun kokee ne vuosituhannet, jotka ovat tämän ja menneen hetken välissä.

Kaikki valokuvat eivät tähän Barthesinkaan mukaan kykene. Valokuva on siihen liian arkinen, kaikki kuvat eivät pysty tuottamaan *noemaa*, aiheuttamaan tunnetta "tämä-on-ollut". Yhteiskunnallisissa käytöissään valokuva kesytetään ja sen hulluus katoaa. Barthesin mukaan valokuvan muuttaminen taiteeksi sekä valokuvan yleistäminen ja joukkomittaistaminen ovat sen *noeman* unohtamista ja kesyttämistä.⁵¹¹

Marjaana Kella tiivistää Barthesin näkemyksen: "[I]lmentäessään kulttuurisia konventioita valokuva on kesytetty, kun taas ilmentäessään reaalista valokuva on 'hullu'.⁵¹² Kella toteaa tässä kuitenkin näennäisen ristiriidan. Barthes käyttää esimerkkeinään kuvia, joiden "satunnaisuus" perustuu valokuvaajan taitoon, ei välttämättä esteettisessä vaan läsnäolon merkityksessä. "[V]alokuvaajat ovat nimenomaan halunneet tavoittaa jotain, jota eivät tiedä saavansa.⁵¹³ Onko kyse siis valokuvaajan taidosta käyttää hyväkseen valokuvan ominaisuuksia? Kella kuitenkin huomauttaa, että reaalin voi pulpahtaa mistä tahansa, mutta ei kaikista valokuvista. Valokuvaajan intentio ei ole ratkaiseva, vaan valinta on katsojan käsissä.⁵¹⁴

Niinpä myös Barthes päättää tekstinsä antamalla katsojalle kaksi vaihtoehtoa. Voi valita, että katsoo valokuvaa alistamalla sen näkymän "täydellisen illuusion sivilisoidulle koodille" tai että kohtaa valokuvassa "itsepintaisen todellisuuden heräämisen".⁵¹⁵ Lopullinen tulkinta jää tässäkin tapauksessa katsojalle: Millaisesta

510 "The Photograph then becomes a bizarre *medium*, a new form of hallucination: false on the level of perception, true on the level of time: a temporal hallucination, so to speak, a modest, *shared* hallucination (on the one hand 'it is not there,' on the other 'but it has indeed been'): a mad image, chafed by reality." Barthes 1985, 121; 2000, 115. Olen muokannut suomennosta.

511 Barthes 1985, 123–124; 2000, 117–118.

512 Kella 2014, 218.

513 Kella 2014, 219.

514 Kella 2014, 219–220.

515 Barthes 1985, 125; 2000, 119.

näkökulmasta kuvaa katsotaan ja millaisia merkityksiä kuvassa halutaan nähdä? Tyytyäkö siihen, mitä valokuvan pinta esittää, vai katsoako syvemmälle ja kohdata itse ajan?

Hetken jäännös

Valokuvilla ja muinaisjäännöksillä on molemmilla samankaltainen suhde aikaan. Hetki, jolloin ne luotiin ja jolloin ne saivat ensimmäiset merkityksensä, on mennyt. Kun katsomme niitä, katsomme jotakin, joka on ajallisesti poissa, valotuksen hetkeä tai menneen kulttuurin hetkeä. Tietoisuus menneestä ajasta luo uusia merkityksiä niin muinaisjäännöksille kuin valokuvillekin.

Muinaisjäännökset ovat esineitä, rakennelmia tai jälkiä, jotka olivat aikoinaan käytössä ja tässä hetkessä enää viittaavat entiseen tarkoitukseensa. Alkuperäiseen käyttöönsä liittyvien merkitysten lisäksi niihin liittyy merkityksiä, jotka nousevat niiden iästä ja siitä, että ne eivät enää ole käytössä. Valokuvista voi esineinä tulla jäännöksiä, mutta silloin ne suhtautuvat menneeseen kuin mikä tahansa esine.

Valokuvan erityinen suhde menneeseen syntyy sen tallentaman hetken kautta. Valokuva on jäännös hetkellisestä tapahtumasta. Se on sitä välittömästi ja ensisijaisesti. Valokuvalla ei ole muinaisjäännöksen lailla aikaisempaa käyttöä jossakin muussa tarkoituksessa, vaan sen käyttö liittyy lähtökohtaisesti hetkeen ja näköisyyteen, joka siihen on tallentunut. Valokuvat viittaavat menneeseen, ja tähän niiden merkitys tavalla tai toisella kytkeytyy.

Arkisessa käytössään valokuvan ajallisuus kuitenkin helposti ohitetaan. Se, että valokuva viittaa menneeseen hetkeen, on itsestäänselvyys, joka unohtuu jokapäiväisen kuvatulvan keskellä. Päivän lehdessä katsomme eilisen kuvia, sosiaalisessa mediassa ensisijaisesti esille asettuvat tuoreimmat kuvat. Vaikka jokaiseen kuvaan liittyy ainutkertainen mennyt hetki, näiden ainutkertaisuuksien paljous tuntuu tekevän niistä tavanomaisia.

5 Kohtaaminen

5.1 Valokuvan ja maiseman aika

Tämän tutkimuksen alussa esitin kysymyksen: *kuinka aika esiintyy valokuviissa*. Täsmensin kysymyksen koskemaan erityisesti maisemavalokuvia. Tässä tutkimukseni päättävässä luvussa kokoon yhteen niitä huomioita, joita tein kysymystä ja sen jatkokysymyksiä tarkastellessani.

Koska valokuvan voi nähdä suhtautuvan todellisuuteen kahdella tavalla – jälkenä ja kuvallisena tulkintana – voidaan myös ajan esiintymistä maisemavalokuviissa tarkastella näistä kahdesta näkökulmasta. Liitän tähän tarkastelutapaan myös valokuvan aikajanan, joka rakentuu kahdesta ajanjaksosta ja kahdesta hetkestä: aika ennen valokuvan hetkeä, valokuvan hetki, aika valokuvan ja katsojan hetken välissä sekä katsojan hetki.

Jälki ja aika

Jäljen tasolla valokuvan ajallisuus liittyy kohteensa ajallisuuteen, siihen, kuinka esimerkiksi kuvan kohteena oleva maisema ilmentää aikaa. Millaisia ajallisia rakenteita maisemaan liittyy ja kuinka ne ovat näkyvissä maisemassa ja siitä otetussa valokuvassa? Tämä kohteeseen liittyvä ajallisuus rakentuu valokuvan aikajanalla ennen valokuvan hetkeä, jolloin se, tehtyjen rajausten puitteissa, tallentuu valokuvaksi.

Kun valokuvaa tarkastellaan jälkenä, sen kautta katsotaan itse kohteeseen ja valokuvan ominaisuuksien sijaan tarkastelun kohteena ovat kohteen ominaisuudet. Näin maiseman ajallisuus siirtyy osaksi valokuvan ajallisuutta. Mitä näkyvämpiä ajalliset rakenteet maisemassa ovat, sitä selvemmin ne ilmenevät myös valokuvassa. Esimerkiksi tunnistettavat muinaisjäännökset tuovat ajallisuuden näkyvästi mukaan kuvaan. Ajallisuus korostuu myös, jos maisemassa on selkeästi eriaikaisiksi tunnistettavia elementtejä.

Vaikka kohteena ollut maisema muuttuu myös valokuvan hetken jälkeen, valokuva ei enää muutu maiseman mukana. Niinpä, kun valokuvaa katsotaan, tarkastellaan aina mennyttä. Tämä tulee näkyväksi, jos kuvaa voidaan verrata samaan



150. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen kalliopiiirrospaikka,
Ribeira de Piscos, Foz Côa, Portugal, 2001.

maisemaan tällä hetkellä tai toiseen valokuvaan samasta maisemasta eri hetkellä. Ajallinen kiulu katsojan hetken ja valokuvan hetken tai eri valokuvien hetkien välillä vaikuttaa niihin merkityksiin, joita valokuvaan liitetään. Maiseman muutos tulee tällöin mukaan tulkintaan.

Valokuva jälkeenä viittaa tiettyyn paikkaan, tilaan ja aikaan. Valokuva on jäänös hetkellisestä tapahtumasta. Valokuvan maisema on mennyt maisema. Voimme palata samaan paikkaan, mutta valokuvan aikaan ei ole paluuta. Ehkäpä valokuvaa voisi tarkastella ajan osoittimena, jälkeenä ja kuvallisena tulkintana, joka viittaa suoraan kohti mennyttä ja jonka ilmiasu houkuttaa ajallisiin tulkintoihin.

Valokuvan jäljen ajallisuutta olen käyttänyt hyväkseni esimerkiksi Kerrostumia-sarjassani. Kuvissa esittämäni maisema on ajallisesti kerrostunut, niissä esiintyvät maiseman eri aikatasot esihistoriasta kuvaushetkeen. Vaikka valokuvien hetket ajoittuvat 2000-luvun alkuun, esittämänsä maiseman kautta *Kerrostumia*-sarjan kuvat tuovat nähtäville myös pidempiä ajanjaksoja. Nyt, kun on mennyt lähes kymmenen vuotta siitä, kun esitin sarjan näyttelynä, olen kuvia katsoessani tietoinen myös ajasta, joka on kulunut tuon hetken jälkeen. (Kuva 150.)

Kuvallinen tulkinta ja aika

Maisemavalokuvan ilmiasu muodostuu valokuvatusta maisemasta niiden valintojen ohjaamana, joita valokuvaaja kuvausprosessinsa aikana tekee ja jotka pohjaavat valokuvaajan tulkintaan kohteestaan. Maisemavalokuva on siis paitsi maisemasta heijastuneen valon valonherkälle pinnalle jättämä jälki myös tekijänsä kuvallinen tulkinta. Nämä kaksi ovat kiinni toisissaan. Jälki on edellytys kovalle, mutta kuvalliset valinnat määrittelevät, kuinka jälki rajautuu paikan, tilan ja ajan suhteen.

Ajallisuus voi tulla mukaan maisemavalokuvan tulkintaan paitsi maiseman ominaisuuksien kautta myös valokuvaajan tekemien ajallisten valintojen ehdottamana. Tällaisia ovat esimerkiksi valokuvan hetken ajankohdan ja keston (kuvaus-



151. Ismo Luukkonen,
Pronssikautinen hautaröykkiö,
Penimäki, Paimio, Suomi, 2009.



152. Ismo Luukkonen,
Kivikautinen käytävähauta,
Gillhög, Kävlinge, Ruotsi, 2004.

hetken ja valotusajan) valinta. Näiden valintojen kautta aika voi jättää merkkinsä valokuvan kaksiulotteiseen pintaan. Tietyissä mielessä aikaulottuvuus voi valokuvassa muuntua tilalliseksi ulottuvuudeksi. Tällaisia mahdollisuuksia lisäävät esimerkiksi aikasarjavalokuvauksen kaltaiset erikoistekniikat tai päällekkäisvalotuksen ja pitkän valotuksen kaltaiset keinot tehdä valokuvia, joiden ilmiasu poikkeaa siitä, kuinka näköaisti hahmottaa liikettä ja aikaa. *Kokemuksia ajasta* -sarjassa käyttämiäni ajallisia menetelmiä olivat esimerkiksi pitkä valotus sekä kuvien pinoaminen ja yhdistäminen. (Kuva 151.)

Valokuvaaja voi myös korostaa kuvan ajallista tulkintaa kuvan sommitteluun, sävyhallintaan ja muiden valokuvan ilmiasuun vaikuttavien valintojen kautta. Valokuva on kuitenkin näiden valintojen jälkeen edelleen monitulkintainen. Se, että katsoja voi tunnistaa näiden valintojen ajallisuuteen liittyvän merkityksen, edellyttää jonkin tasoista yhteistä kulttuurista taustaa. Jotta käytetyillä koodeilla olisi merkitys, katsojan tulee tunnistaa nämä koodit. Valintojen merkitys voidaan myös ajan myötä tulkita uudella tavalla. Valokuvaajan aikanaan neutraali valinta vaikkapa kuvan sävyalan suhteen voi myöhemmin viitata juuri tietyn ajankohdan valokuvallisiin käytäntöihin. (Kuva 152.)

Valokuva, teksti ja aika

Kun katsoja kohtaa valokuvan, hän tekee siitä oman tulkintansa, jossa kuvan ilmiasuun perustuvat merkitykset kohtaavat esitysyhteydessään katsojan kokemukset, tiedot, muistot ja tunteet. Katsojan tulkinta perustuu siis kuvan kohtamiseen tietyissä ajassa ja paikassa.

Ajallisuus, tai mikä tahansa tulkinta valokuvasta pohjautuu joko kuvan ilmiasuun, kuvan esitysyhteyteen, katsojan omiin kokemuksiin tai näiden yhteisvaikutukseen. Esitysyhteyteen kuuluu se, miten ja missä valokuva esitetään; esi-



153. Ismo Luukkonen,
Kuppikalliolla pellon laidalla,
elokuu 2016.

merkiksi osana näyttelyä, kirjassa, nettisivuilla, perhealbumissa tai vaikka sosiaalisessa mediassa. Esitysyhteydessään valokuva asettuu yhteyteen muiden kuvien, tekstien ja esimerkiksi tilallisten rakenteiden kanssa.

Erityisen merkittäviä valokuvan tulkinnan kannalta ovat niihin liitetyt tekstit. Monissa käyttämissäni esimerkitapauksissa ajallinen tulkinta perustuu paitsi kuvien ilmiäsuun, myös niiden yhteydessä esitettyihin teksteihin. Tapio Heikkilä esittää *Visuaalisessa maisemaseurannassa* (2007) kuvat pareina tai sarjoina ja liittää mukaan tarkat tiedot kuvausajankohdista, samoin Mark Klett ja Byron Wolfe *Reconstructing the View* -kirjassaan (2012) ilmaisevat tarkoin sekä lähtökohtakuviansa että omien uusintakuviansa kuvausajankohdat. Tällä ratkaisulla halutaan korostaa vertailtavien kuvien ajallista etäisyyttä, mutta samalla korostuu valokuvan hetkien etäisyys katsojan hetkestä.

Toisenlainen ajallinen tekstistrategia löytyy John Daviesin kirjasta *A Green & Pleasant Land* (1987), jossa hän liittää kuvien yhteyteen kuvattujen paikkojen historiaa avaavia kirjallisia kuvauksia. Vastaavasti Pekka Luukkolan *Maiseman aika* -teokseen (2012) liittyy lyhyitä tekstejä, jotka avaavat kuvauskohteiden tai -hetkien ajallisuutta. Petri Anttosen *Ajan kosketus* -kirjassa (2005) puolestaan sana ”aika” toistuu kuvien ja kuvasarjojen nimissä. Kuvien nimeämisen tai kuviin liittyvien johdantotekstien myötä annetaan ikään kuin ohjeet katsoa kuvia ajallisen tulkintakehyksen kautta.

Vastaavaa sanallisen ankkuroinnin menetelmää olen käyttänyt myös omien, aikaan liittyvien töiden yhteydessä. Uskon, että kuvani tarjoavat vähintäänkin mahdollisuuden ajallisiin tulkintoihin jo ilmiäsuunsa puolesta, mutta nimeämisten ja johdantotekstien avulla pyrin tukemaan tätä tulkintaa tarjoamalla kohteisiin ja lähtökohtiini liittyvää tietoa, joka ei kuvista välttämättä suoraan ilmene. (Kuva 153.)

Toisinnäyttäjä

Olen käsitellyt valokuvaa ja aikaa dualistisesti käsiteparien kautta ja huomannut, että valokuvaa on, kuten aikaakin, vaikea asettaa käsiteparien jompaankumpaan ääripäähän. Vastaukseni eivät ole muotoa joko–tai, vaan pikemminkin sekä–että. Valokuva on jälki ja kuvallinen tulkinta, siinä toteutuu suora ja poeettinen suhde näkyvään todellisuuteen, sen merkitykset ankkuroituvat valokuvan ja katsojan hetkeen sekä rakentuvat denotaation ja konnotaation kautta, valokuva voi ilmaista lineaarista ja syklistä aikaa. Tuntuu, että valokuva käsitteenä ja tulkittavana esityksenä on pinnaltaan liukas, niin, että kun siihen tarttuu, se lipsahtaa saippuan lailla käsistä ja ampaisee jonnekin, minne sen ei olettanut menevän.

Niinpä valokuvan voi aina nähdä toisin katsomalla eri tavalla. Kun tulkitsen valokuvan jäljeksi todellisuudesta, sen kuvallisuus tulee häiritsevästi esiin. Kun yritän kuvailla valokuvan ilmiä, luonkin kuvalle viitesisällöllisen tulkinnan. Kun olen kuvaa katsomalla palannut menneeseen hetkeen, ymmärrän hetken olevan todella mennyt.

Tämän valokuvan ominaisuuden, sen mukautumisen erilaisiin ja vaihtuviin tulkintoihin, voi nähdä puutteena tai ongelmana. Mutta sen voi nähdä toisinkin. Ehkä tämä juuri on Barthesin tarkoittamaa valokuvan hulluutta. Se ei tottele yrityksiämme sitoa merkityksiä. Aina voi katsoa eri tavalla, nähdä arkipäiväisessä valokuvassa jotakin erityistä, vaikkapa sitten ajan kosketuksen. Kyse on siitä, millä tavalla tässä ajassa ja paikassa kohtaamme valokuvan, kuinka annamme sen kertoa meille.

Tutkimukseni johdannossa korostin työni dialogisuutta, vuoropuhelua niin teorioiden, tekstien kuin kuvienkin kanssa, sekä kahden ajattelutavan, kirjoittamisen ja kuvantekemisen vuorovaikutusta. Monikerroksellinen dialogisuus taiteellisen tutkimuksen ja taiteellisen työskentelyn menetelmänä on omalla kohdallani osoittautunut toimivaksi. Se on myös yksi tämän tutkimuksen keskeisiä tuloksia, mutta samalla lähtökohta tulevalle.

5.2 Tässä ja nyt



154. Kalliomaalauksella,
näkymä vuonolle,
elokuu 2015.



155. Röykkiöhaudalla
ampumaradan yläpuolella,
elokuu 2016.



156. Lähiömetsän kalmistossa,
heinäkuu 2017.





157. Muinaishaudalla mäen laella,
elokuu 2016.



158. Kivikehällä,
syyskuu 2016.



159. Kalliomaalauksen alla,
kesäkuu 2015.

Lähteet

- Adams, Robert** 1986. *Los Angeles Spring*. New York: Aperture Foundation.
- Albrecht, Kristoffer** 2001. *Creative Reproduction. A Practical Study on Ink-printed Photographs, their History of Production and Aesthetic Identity*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- Albrecht, Kristoffer** 2004. *Memorabilia*. Helsinki: Musta Taide.
- Albrecht, Kristoffer** 1998. *Metropol*. Helsinki: Musta Taide.
- Ang, Tom** 2015. *Valokuvan historia*. Suom. Eero Sarkkinen. Jyväskylä: Docendo. (2014. *Photography. The Definitive Visual History*.)
- Anttonen, Petri** 2005. *Ajan kosketus. Aikasarjavalokuva teoksina ja teoriana*. Helsinki: Musta Taide, taideteollinen korkeakoulu.
- Arago, Dominique Francois** 1984. *Puhe Ranskan Tiedeakatemialle*. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1839)
- Baltz, Lewis** 1980. *Park City*. Albuquerque & New York: Artspace Press & Castelli Graphics.
- Barthes, Roland** 2000. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. London: Vintage Books. (1980. *La Chambre Claire*.)
- Barthes, Roland** 1994. *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus. (1957. *Mythologies*.)
- Barthes, Roland** 1983. *The Photographic Message*. Translated by Stephen Heath. Teoksessa: Barthes, Roland. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang. (1961. *Le message photographique*.)
- Barthes, Roland** 1984. *Sanoma valokuvassa*. Suom. Kristiina Widenius. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1961. *Le message photographique*.)
- Barthes, Roland** 1985. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1980. *La Chambre Claire*.)
- Batchen, Geoffrey** 1997. *Burning With Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey** 2004. *Forget Me Not. Photography & Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum; New York: Princeton Architectural Press.
- Bate, David** 2009. *Photography. The Key Concepts*. Oxford, New York: Berg.
- Bazin, Andre** 1983. *Valokuvan ontologia*. Suom. Leena Kirstinä. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1945. *Ontologie de l'image photographique*.)

- Benjamin, Walter** 1989a. *Pieni valokuvauksen historia*. Suom. Raija Sironen. Teoksessa: Benjamin, Walter. *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto, Tutkijaliitto. (1931. *Kleine Geschichte der Photographie*.)
- Benjamin, Walter** 1989b. *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Suom. Markku Koski. Teoksessa: Benjamin, Walter. *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto, Tutkijaliitto. (1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.)
- Benjamin, Walter** 1998. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London & New York: Verso. (1928. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.) http://rebels-library.org/files/benjamin_drama.pdf. 10.7.2017.
- Berger, John** 1995 (1982). *Appearances*. Teoksessa: Berger, John & Mohr, Jean. *Another Way of Telling*. New York: Random House Inc.
- Berger, John** 1987a. *Ilmentymät*. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa: *Toisinkertoja*. Helsinki: Literos, Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1982. *Appearances*.)
- Berger, John** 1987b. *Valokuvan ymmärtäminen*. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa: *Toisinkertoja*. Helsinki: Literos, Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1971. *Understanding a Photograph. The Look of Things*.)
- Berger, John** 1983. *Valokuvauksen käytöt, Susan Sontagille*. Suom. ei mainittu. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1978. *Uses of Photography. About Looking*.)
- Berger, John** 1972. *Ways of Seeing*. The British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- von Bonsdorff, Pauline** 2011. *Johdanto*. Teoksessa Heinänen ym. (toim.) *Tunne maisema*. Helsinki: Maahenki.
- Buckland, Gail** 1980. *Fox Talbot and the Invention of Photography*. London: Scolar Press.
- Bragaglia, Anton Giulia** 2008. *Futurist Photodynamism*. Translated and edited by Lawrence Rainey. Julkaisussa: *Modernism / modernity, vol 15 no. 2*. The Johns Hopkins University Press. (1911. *Fotodinamismo futurista*.) https://monoskop.org/images/3/34/Bragaglia_Anton_Giulio_1911_2008_Futurist_Photodynamism.pdf. 10.7.2017.
- Brandt, Bill** 2013. *Shadow & Light*. New York: The Museum of Modern Art.
- Bright, Deborah** 1991. *Victory Gardens, The Public Landscape at Postwar America*. Teoksessa: Younger, Daniel P (ed.). *Multiple Views, Logan Grant Essays on Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Caponigro, Paul** 1986. *Megaliths*. New York: New York Graphic Society & Little, Brown and Company.
- Carpelan, Christian** 2009. *Absoluuttinen ja suhteellinen ajoittaminen*. Teoksessa: Halinen ym. (toim.). *Johdatus Arkeologiaan*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Cartier-Bresson, Henri** 1981. *The Decisive Moment*. Translated by Margot Shore. Teoksessa: Goldberg, Vicki (ed.). *Photography in Print*. New York: Simon and Schuster. (1952. *Images à la sauvette*.)
- Darrah, William C.** 1977. *The World of Stereographs*. Gettysburg: Darrah.
- Davies, John** 1987. *A Green & Pleasant Land*. Manchester: Cornerhouse Publications.
- Derrida, Jacques** 2010. *Athens, Still Remains. The Photographs of Jean-François Bonhomme*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. New York: Fordham University Press. (2009 (1996). *Demeure. Athènes*.)
- Dick, Philip K.** 2003. *Haudasta kohtuun*. Suom. J. Pekka Mäkelä. Helsinki: Like. (1967. *Counter-Clock World*.)
- Dingus, Rick** 1982. *The Photographic Artifacts of Timothy O'Sullivan*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.

- Dufva, Aura** 2012. *Maiseman muutosta tallentamassa. Marko Vuokolan The Seventh Wave -valokuvasarja avauksena taidevalokuvan aikaan*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/37081/TheSeventhWave_Dufva_progradu.pdf?sequence=2. 11.7.2017.
- Edgerton, Harold** 1987. *Stopping Time. The Photographs of Harold Edgerton*. New York: Harry N. Abrams, inc.
- Eliade, Mircea** 1992. *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat. (1949. *Le mythe de l'éternel retour: archetypes et répétition.*)
- Elo, Mika** 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Elomaa, Pekka & Kempainen, Jouni K.** 2007. *Paha maisema*. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Elovirta, Arja** 1999. *Modernismin jälkeen*. Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.). *Valoa. 1839–1999. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Emerson, Peter Henry** 1890. *Naturalistic Photography for Students of Art*. Second Edition, Revised. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. <https://archive.org/details/naturalisticphot00emerrich>. 12.7.2017.
- Ennola, Kari** 2007. *Maisema ja aika. I. K. Inha ja K. A. Ennola*. <http://www.kolumbus.fi/ennola/atk/Fibre.pdf>. 18.7.2017.
- Erävaara, Taina & Tanskanen, Ilona** (toim.) 2009. *Välissä. Valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, Valokuvakeskus Peri.
- Eskola, Taneli** 1997a. *Kuva-Aulanko. Aulanko Revisited*. Helsinki: Musta Taide, Finnfoto, Taideteollinen korkeakoulu.
- Eskola, Taneli** 1999. *Maisema jossain Suomessa*. Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.). *Valoa. 1839–1999. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Eskola, Taneli** 2001. *Tamme-Laurin tapaus*. Helsinki: Musta Taide.
- Eskola, Taneli** 1997b. *Teräslintu ja lumpeenkukka, Aulanko-kuvaston muutosten tulkinta*. Helsinki: Musta Taide, Finnfoto.
- Eskola, Taneli** 2006. *Unelma maisemasta*. Essee teoksessa: Inha, I. K. *Unelma maisemasta*. Helsinki: Musta Taide.
- Forsius-Nummela, Johanna** 1996. *Maiseman historiallinen sisältö - kulttuurihistoriallinen arvo - esteettinen laatu. Kommenttipuheenvuoro Pauline von Bonsdorffin esitelmään "Maiseman esteettinen tulkinta ja arvottaminen"*. Teoksessa: Häyrynen, Maunu & Immonen, Olli. *Maiseman arvo[s]tus*. Lahti: Lahden kansainvälinen soveltavan estetiikan instituutti.
- Frith, Francis** 1980. *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*. New York: Dover Publications.
- Frizot, Michel** (ed.) 1998. *A new history of photography*. Translation from French: Susan Bennett, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt. Translation from German: Helen Atkins. Köln: Könemann. (1994. *Nouvelle histoire de la photographie.*)
- Frizot, Michel** 1998a. *Speed of photography. Movement and duration*. Teoksessa: Frizot, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann.
- Frizot, Michel** 1998b. *States of things. Image and aura*. Teoksessa: Frizot, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann.
- Gadamer, Hans-Georg** 2004. *Ymmärtämisen kehästä*. Suom. Ismo Nikander. Teoksessa: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteessä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino. (1959. *Vom Zirkel des Verstehens.*)
- Van Gelder, Hilde & Westgeest, Helen** 2011. *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Gernsheim, Helmut** 1982. *The Origins of Photography*. London: Thames and Hudson.

- Gjerde, Jan Magne** 2010. *Rock art and Landscapes. Studies of Stone Age rock art from Northern Fennoscandia*. Unpublished dissertation for the degree of Philosophiae Doctor. University of Tromsø. <http://munin.uit.no/handle/10037/2741>. 11.7.2017.
- Godwin, Fay** 1985. *Land*. London: William Heinemann Ltd.
- Google Arts & Culture**. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner?hl=en>. 11.7.2017.
- Gramovich, Marina** 2015. *Time Shows: Ultra-long Exposure in Works of Michael Wesely. Bird In Flight*. <https://birdinflight.com/inspiration/experience/time-shows-ultra-long-exposure-in-works-of-michael-wesely.html>. 28.12.2016.
- di Grappa, Carol** (ed.) 1980. *Landscape: Theory*. New York: Lustrum Press.
- Van Haaften, Julia** 1980. *Introduction*. Teoksessa: *Frith, Francis: Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*. New York: Dover Publications.
- Haarni, Tuukka; Karvinen, Marko; Koskela, Hille & Tani, Sirpa** (toim.) 1997. *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Haggrén, Georg; Halinen, Petri; Lavento, Mika; Raninen, Sami & Wessman, Anna** 2015. *Muinaisuutemme jäljet. Suomen esi- ja varhaishistoria kivikaudelta keskiajalle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Halinen, Petri; Immonen, Visa; Levanto, Mika; Mikkola, Terhi; Siiriäinen, Ari ja Uino, Pirjo** (toim.) 2009. *Johdatus Arkeologiaan*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Halso, Ilkka**. *Ilkka Halso esittää/presents*. <http://ilkka.halso.net>. 21.2.2017.
- Hammond, Anne** 1998. *Naturalistic vision and symbolist image*. Teoksessa: Frizot, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann.
- Hannula, Mika** 2001. *Tulkinnan vastuu ja vapaus*. Teoksessa: Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.). *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Harker, Margaret F.** 1988. *Henry Peach Robinson – Master of Photographic Art 1830–1901*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harker, Margaret F.** 1979. *The Linked Ring*. London: William Heinemann Ltd.
- Hawking, Stephen** 1996. *Ajan lyhyt historia*. Kuvitettu laitos. Suom. Risto Varteva. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. (1988. *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*.)
- Hawking, Stephen & Mlodinow, Leonard** 2008. *Ajan lyhyempi historia*. Suom. Arja Hokkanen. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. (2005. *A Briefer History of Time*.)
- Heikka, Elina** 1998a. *Kuvapoliisi*. Kuva 2/98.
- Heikka, Elina** 1998b. *Laaja syli. Esimerkkejä tekstuaalisista avaruuksista, joissa valokuvat liikkuvat*. Teoksessa: Jokisalo, Ulla, Rautiainen, Raisa & Tikkanen, Marjatta (toim.). *Mikä on todellista*. Helsinki: Valokuvataiteilijoiden liitto ry.
- Heikkilä, Tapio** 2000. *Suomalainen kulttuurimaisema*. Helsinki: Tammi.
- Heikkilä, Tapio** 2007a. *Visuaalinen maisemaseuranta. Kulttuurimaiseman muutosten valokuvadokumentointi*. Kuvat. Helsinki: Musta Taide, Taideteollinen korkeakoulu.
- Heikkilä, Tapio** 2007b. *Visuaalinen maisemaseuranta. Kulttuurimaiseman muutosten valokuvadokumentointi. Teksti*. Helsinki: Musta Taide, Taideteollinen korkeakoulu.
- Heinänen, Kaisa** 2011. *Intiimejä tarinoita kaupungista*. Teoksessa: Henttonen, Markus. *Lonely But Not Alone*. Helsinki: Musta Taide.
- Heinänen, Seija; von Bonsdorff, Pauline, Kaukio, Virpi** (toim.) 2011. *Tunne maisema*. Helsinki: Maahenki.
- Hershberger, Andrew E.** (ed.) 2014. *Photography Theory: An Historical Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Heyman, Therese Thau** (ed.) 1992. *Seeing straight. The f.64 Revolution in Photography*. Oakland: Oakland Museum; Seattle: University of Washington Press.
- Hirn, Sven** 1977. *Ateljeesta luontoon. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1971–1900*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

- Hietaharju, Mikko** 2006. *Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Honkala, Juha** (toim.) 2000. *Mytologian sanakirja*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Huhtamo, Erkki** 1996. *Elävän kuvan arkeologiaa*. Helsinki: YLE opetuspalvelu.
- Hurskainen, Wilma** 2008. *Kasvu. Growth*. Helsinki: Musta Taide.
- Huurre, Matti** 1998. *Kivikauden Suomi*. Helsinki: Otava.
- af Hällström, Catherine** 2009. *Liikkeen ja liikkumattomuuden ongelma 1800-luvun valokuviissa*. Teoksessa: Erävaara, Taina & Tanskanen, Ilona (toim.). *Välissä. Valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, Valokuvakeskus Peri.
- Häyrynen, Maunu** 2011. *Miten Suomi maisemoitui*. Teoksessa Heinänen ym. (toim.) *Tunne maisema*. Helsinki: Maahenki.
- Häyrynen, Maunu & Immonen, Olli** 1996. *Maiseman arvo[s]tus*. Lahti: Lahden kansainvälinen soveltavan estetiikan instituutti.
- Inha, I. K.** 2002 (1909). *Suomen maisemia*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Inha, I. K.** 2006. *Unelma maisemasta*. Helsinki: Musta Taide.
- Janson, H. W.** 1965. *Suuri taidehistoria*. Suom. Juhani Peltonen & Pekka Suhonen. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. (1962. *History of Art*.)
- Janson, Sverker & Lundberg, Erik B.** (red.) 1980. *Med arkeologen Sverige runt*. Stockholm: Bokförlaget Forum AB.
- Jasu, Appu**. *Appu Jasu*. <http://www.appujasu.com>. 9.4.2016.
- Jeffrey, Ian** 1993. *Introduction*. Teoksessa *Bill Brandt: Photographs 1928 – 1983*. London: Thames and Hudson.
- Johansson, Hanna** 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Jonsson, Sune** 1976. *Jordadok. Odlingsbilder 1971-75*. Stockholm: LTs förlag.
- J. Paul Getty Museum**. <http://www.getty.edu/museum/>. 17.9.2017.
- Jussim, Estelle & Lindquist-Cock, Elizabeth** 1985. *Landscape as Photograph*. Milford: Yale University.
- Kamppinen, Matti** 2000a. *Ajat muuttuvat. Esseitä ajasta, riskeistä ja tieteellisestä maailmankuvasta*. Tietolipas 165. Helsinki: SKS.
- Kamppinen, Matti** 2000b. *Hetken hurmaa: etnokronografisia löydöksiä*. Teoksessa: Pihlström, Sami, Siitonen, Arto & Vilkkö, Risto (toim.). *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaila, Jan** 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Musta taide.
- Kella, Marjaana** 2014. *Käännöksiä. Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa*. Helsinki: Musta taide, Aalto ARTS books.
- Kippin, John**. *John Kippin*. <http://johnkippin.com>. 13.8.2016.
- Kivikäs, Pekka** 1990. *Saraakallio – muinaiset kuvat*. Jyväskylä: Atena.
- Kivinen, Albert S.** 2000. *Ajan ontologiasta*. Teoksessa: Pihlström, Sami, Siitonen, Arto & Vilkkö, Risto (toim.). *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.
- Klett, Mark**. *Mark Klett Photography*. <http://www.markklettphotography.com/>. 17.7.2016.
- Klett, Mark** 1984. *Rephotographing Nineteenth-Century Landscapes*. Teoksessa: Klett, Mark ym. *Second View. The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- Klett, Mark; Bajakian, Kyle; Fox, William L.; Marshall, Michael; Ueshina, Toshi & Wolfe, Byron** 2004. *Third Views, Second Sights. A rephotographic Survey of the American West*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press.

- Klett, Mark; Manchester, Ellen; Verburg, JoAnn; Bushaw, Gordon & Dingus, Rick** 1984. *Second View. The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- Klett Mark & Wolfe, Byron.** *The collaborative works of Mark Klett and Byron Wolfe*. <http://www.klettandwolfe.com>. 30.8.2016.
- Klett, Mark & Wolfe, Byron** 2012. *Reconstructing the View. The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Koukkunen, Kalevi; Hosia, Vuokko & Keränen, Jukka** (toim.) 2002. *Sivistyssanakirja. Nykysuomen opas*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kovalainen, Ritva & Seppo, Sanni** 2009. *Metsänhoidollisia toimenpiteitä*. Kemiönsaari: Hiilinielu tuotanto & Helsinki: Miellotar.
- Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani** (toim.) 1999. *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Laakso, Harri** 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lahelma, Antti** 2008. *A Touch of Red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Art*. Iskos 15. Helsinki: The Finnish Antiquarian Society.
- Lane, Barry** (ed.) 1978. *Pictorial Photography in Britain 1900-1920*. Arts Council of Great Britain.
- Lavento, Mika** 2015. *Pronssi- ja varhaismetallikausi*. Teoksessa: Haggrén, Georg ym. *Muinaisuutemme jäljet. Suomen esi- ja varhaishistoria kivikaudelta keskiajalle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lehtinen, Leena** 1997. *Maaseutumaiseman kerroksisuus ja vetovoima*. Mikkeli: Helsingin yliopisto, maaseudun tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Lehtonen, Kimmo** 1999. *Maisemavalokuvaus topografian jälkeen*. Teoksessa: Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.). *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Levanto, Mika** 2009. *Ryhmittelevät menetelmät*. Teoksessa: Halinen ym. (toim.). *Johdatus Arkeologiaan*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Levey, Michael** 1962. *Klassillisen maalaustaiteen historia*. Suom. Kyllikki Hämäläinen. Helsinki: Otava. (1962. *The Concise History of Painting*.)
- Library of Congress**. <https://www.loc.gov>. 11.7.2017.
- Lintonen, Kati** 2006. *Hymyilevät rannat. I. K. Inhan luonnon hurmaus ja melankolia*. Helsinki: Maahenki.
- Lukkarinen, Ville** 1999. *Signe Brander myöhästyneenä sotareportterina*. Teoksessa: Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.). *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Luukkola, Pekka** 2016. *Laadun taika. Valokuvan teknistaiteellisen laadun tekijälähtöinen tutkimus*. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Luukkola, Pekka** 2012. *Maiseman aika. Sense of Time*. Tampere: Tampereen taidemuseo & Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Luukkonen, Ismo** 1995. *Aurinkohirvi ja Antero Vipunen*. Julkaisematon lopputyö. Turku: Turun taiteen ja viestinnän oppilaitos. http://www.academia.edu/23523908/Aurinkohirvi_ja_Antero_Vipunen. 11.7.2017.
- Luukkonen, Ismo**. *Ismo Luukkonen photography*. <http://www.ismoluukkonen.net>. 11.7.2017.
- Luukkonen, Ismo** 2009. *Kaksi matkaa. Valokuvan poeettisuudesta ja suoruudesta*. Teoksessa: Erävaara, Taina & Tanskanen, Ilona (toim.). *Välissä. Valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, Valokuvakeskus Peri.
- Luukkonen, Ismo** 2013. *Neljäs ulottuvuus. Fourth dimension*. Turku: Ismo Luukkonen.
- Luukkonen, Ismo** 2016. *Syvyyden luno. Mietteitä Johannes Schalinin stereokuvien ääreltä*. Teoksessa: Ijäs, Minna (toim.). *Kuvalähde. Valokuvia Turun museokeskuksen kokoelmasta*. Turku: Turun museokeskus.

- Luukkonen, Ismo** 1999. *Valtatie*. Julkaisematon lopputyö. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Lyden, Anne M.** 2005. *Paul Strand. Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Maalampi, Jukka & Perko, Tapani** 2006. *Lyhyt modernin fysiikan johdatus*. Helsinki: Limes ry.
- Makkonen, Pekka** 2010. *Camera pixela. Ammattilaisten näkemyksiä valokuvauksen digitalisoitumisesta*. Helsinki: Musta taide & Suomen valokuvataiteen museo.
- Manner, Olli & Mäkelä, Veikko** 2007. *Tähtitaivas paljain silmin*. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Urso ry.
- McTaggart, John Ellis** 1908. *The Unreality of Time*. Julkaisussa: *Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 17. <http://www.ditext.com/mctaggart/time.html>. 11.7.2017.
- Merleau-Ponty, Maurice** 2013. *Silmä ja henki*. Suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Teoksessa: *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. (1964. *L'Œil et l'Esprit*.)
- The Metropolitan Museum of Art**. <http://metmuseum.org>. 1.7.2017.
- Michals, Duane** 1990. *Duane Michals*. Photofile-series. London: Thames and Hudson.
- Miettinen, Timo & Willamo, Heikki** 2007. *Pyhät kuvat kalliassa*. Helsinki: Otava.
- Mink, Janis** 2000. *Marcel Duchamp. 1887–1968*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Muinaismuistolaki 295/1963**. <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1963/19630295>. 26.6.2016.
- Museovirasto. Kulttuuriympäristön palveluikkuna**. <https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/portti/read/asp/default.aspx>. 29.6.2017.
- Museum of Modern Art**. <https://www.moma.org>. 6.1.2017.
- Mäntylä, Jorma** (toim.) 2005. *Tähtivalokuvaus – digitaalinen harrastajakuvaus*. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Urso ry.
- Newhall, Beaumont** 1988. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- Newhall, Beaumont & Edkins, Diana E.** 1974. *William H. Jackson*. Fort Worth: Morgan & Morgan.
- Niiniluoto, Ilkka** 2000. *Onko menneisyys todellista?* Teoksessa: Pihlström, Sami, Siitonen, Arto & Vilkkö, Risto (toim.). *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nuutinen, Petri & Seppänen, Janne** 1993. *Paikkoja. Places*. Helsinki: Musta Taide.
- Oksanen, Mika** 2000. *Suhteellisuusteoria ja ajan kuluminen*. Teoksessa: Pihlström, Sami, Siitonen, Arto & Vilkkö, Risto (toim.). *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.
- Olin, Margaret** 2009. *Touching Photographs. Roland Barthes's "Mistaken" Identification*. Teoksessa: Batchen, Geoffrey (ed.). *Photography Degree Zero. Reflections of Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Osborne, Harold** 1979. *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Peirce, Charles Sanders** 2014 (c. 1900). *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*. Teoksessa: Hershberger, Andrew E. (ed.). *Photography Theory: An Historical Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Pienimäki, Mari** 2013. *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajiytyypittely sen kehittäjänä*. Kuvista sanoin 12. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Pihlström, Sami, Siitonen, Arto & Vilkkö, Risto** (toim.) 2000. *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.
- Poe, Edgar Allan** 1840. *The Daguerreotype*. <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/daguer.html>. 10.7.2017.
- Powell, Rob** 1987. *John Davies: A Green and Pleasant Land*. Teoksessa: Davies, John. *A Green and Pleasant Land*. Manchester: Cornerhouse Publications.

- Price, Derrick** 2009. *Surveyors and surveyed: photography out and about*. Teoksessa: Wells, Liz (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. Fourth Edition. London and New York: Routledge.
- Purhonen, Paula; Hamari, Pirjo & Ranta, Helena** (toim.) 2001. *Maiseman muisti*. Valtakunnallisesti merkittävät muinaisjäänneökset. Helsinki: Museovirasto.
- Pälviranta, Harri** 2012. *Toden tuntua galleriassa. Väkivaltaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa*. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Pälviranta, Harri** 2005. *Valokuvaväitöskirjat valokuvataiteen viimeistelijöinä. Suomalaiset valokuvataiteesta tehdyt väitöskirjat taidejärjestelmäteorian näkökulmasta*. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Raivo, Petri** 1997. *Kulttuurimaisema. Alue, näkymä vai tapa nähdä*. Teoksessa: Haarni, Tuukka ym. (toim.). *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Rautamäki, Maija** 1997. *Maisemarakenne*. Teoksessa: Luostarinen, Matti & Yli-Viikari, Anja (toim.). *Maaseudun kulttuurimaisemat*. Helsinki: Suomen ympäristökeskus.
- Repo, Tarja** 2017. *Museovirasto ei enää hoida muinaisjäänneksiä*. Turun Sanomat 23.4.2017.
- Robinson, Henry Peach** 1881 (1869). *Pictorial Effect in Photography. Being Hints on Composition and Chiaro-oscuro for Photographers*. Philadelphia: Edward L. Wilson. <https://archive.org/details/pictorialeffect00robigoog>. 11.7.2017.
- Rogovin, Milton** 1994. *Triptychs: Buffalo's Lower West Side Revisited*. New York: W. W. Norton and Co.
- Ruuhonen, Juha** 2013. *Kirkollisen kulttuurin alkulähteillä. Kaarinan Ravattulan varhaiskeskiaikainen kirkko ja kirkkomaa*. Historiallinen Aikakauskirja 4/2013.
- Räsänen, Syksy** 2014. *Kosmokseen kirjoitettua. Kaksi tarinaa ajasta*. <https://www.ursa.fi/blogi/kosmokseen-kirjoitettua/kaksi-tarinaa-ajasta/>. 24.4.2016.
- Saari, Lars** 2012. *20 vuotta turkulaista valotusaikaa*. Turun sanomat 14.2.2012.
- Saarto, Ari**. *Ari Saarto web page index*. <http://www.asaarto.fi>. 26.6.2016.
- Saarto, Ari** 2000. *Kansallista topografiaa ja peilausta - vuosituhatluppu*. Teoksessa: Saarto, Ari (toim.). *Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta*. Lahti: Lahden Ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti.
- Salo, Merja** 2000. *Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Salo, Merja** 2015. *Jokapaikan valokuva. Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015*. Helsinki: Aalto ARTS Books, Musta Taide 4/2015.
- Saraste, Leena** 2004. *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla*. Helsinki: Musta taide, Suomen valokuvataiteen museo.
- Saraste, Leena** 1996. *Valokuva tradition ja toden välissä*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Saraste, Leena** 2010. *Valokuva, muisto, viesti, taide*. Helsinki: Musta Taide.
- Sekula, Allan** 1984. *Valokuvan merkityksen keksimisestä*. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1975. *On the Invention of Photographic Meaning*.)
- Senf, Rebecca A.** 2012. *Reconstructing the View. An Illustrated Guide to Process and Method*. Teoksessa: Klett, Mark & Wolfe, Byron. *Reconstructing the View. The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Seppänen, Janne** 2002. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne** 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.

- Seppänen, Janne** 2001. *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta taide, Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Siikala, Anna-Leena** 2012. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Siitonen, Arto** 2000. *Ajan suunta*. Teoksessa: Pihlström, Sami, Siitonen, Arto & Vilkkö, Risto (toim.). *Aika*. Helsinki: Gaudeamus.
- Silomäki, Jari** 2010. *My Weather Diary*. Helsinki: Jari Silomäki.
- Sontag, Susan** 2002 (1977). *On Photography*. London: Penguin Books.
- Sontag, Susan** 1984. *Valokuvauksesta*. Suom. Kanerva Cederström & Pekka Virtanen. Helsinki: Love kirjat. (1977. *On Photography*.)
- Starl, Timm** 1998. *A new world of Pictures. The use and spread of the daguerreotype process*. Teoksessa: Frizot, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann.
- Steichen, Edward** (ed.) 1997 (1955). *The Family of Man*. 30th Anniversary edition, 7th printing. New York: The Museum of Modern Art.
- Steinorth, Karl** (ed.) 1998. *Alvin Langdon Coburn, Photographs 1900–1924*. Zürich & New York: Edition Stemmler.
- Stieglitz, Alfred** 2008. *Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917*. Edited by Simone Philippi, Ute Kieseyer. Köln: Taschen.
- Stieglitz, Alfred** 1984. *Kuinka päädyin kuvaamaan pilviä*. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1923. *How I Came to Photograph Clouds*.)
- Suhonen, Mervi** 2009. *Arkeologian lähdeaineistot: Menneisyyden fyysinen kulttuuriperintö*. Teoksessa: Halinen ym. (toim.). *Johdatus Arkeologiaan*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Suonpää, Juha** 2002. *Petokuvan raadollisuus*. Tampere: Vastapaino.
- Suonpää, Juha** 2007. *Pyhät paikat*. Helsinki: Maahenki.
- Suonpää, Juha** 2011. *Valokuva on IN*. Helsinki: Maahenki.
- Szarkowski, John** 1966. *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- Talbot, William Henry Fox** 1839. *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. <http://www.photocriticism.com/members/archivetexts/photohistory/talbot/talbotaccount.html>. 10.7.2017.
- Talbot, William Henry Fox** 1844–46. *The Pencil of Nature*. <http://www.thepencilofnature.com>. 10.7.2017.
- Tarasti, Eero** 1990. *Johdatus semiotiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Taskinen, Helena** 2007. *Suomen kalliomaalausten ja -hakkausten dokumentointimenetelmät*. Teoksessa: Saarikoski, Helena (toim.). *Aurinkopeura III*. Helsinki: Suomen muinaistaideseura.
- Taylor, John** 1978. *Essee teoksessa: Lane, Barry (ed.). Pictorial Photography in Britain 1900–1920*. London: Arts Council of Great Britain.
- Thomas, Ann** 1997. *Beauty of Another Order – Photography in Science*. Ottawa: Yale University Press.
- Tiitinen, Teija** (toim.) 1999. *Hiidenkivas ja tulikukka. Opas arkeologisen kulttuuriperinnön hoitoon*. Helsinki: Museovirasto.
- Tipler, Paul A. & Mosca, Gene** 2008. *Physics For Scientists and Engineers*. Sixth Edition. New York: W. H. Freeman and Company.
- Trygg, Tarja** 2006. *Tarja Trygg's website of The Global Project of Solargraphy*. <http://www.solargraphy.com>. 11.7.2017.
- UCR/California Museum of Photography. Lewis Baltz**. <http://138.23.124.165/exhibitions/baltz/>. 7.1.2017.

- Villi, Mikko** 2008. *Photographs as a Form of Telepresence*. Teoksessa: Albrecht, Kristoffer & Pentikäinen, Johanna (ed.). *Kuva ja konteksti / Image and context*. Helsinki: University of Art and Design.
- Villi, Mikko** 2010. *Visual mobile communication. Camera phone messages as ritual communication and mediated presence*. Helsinki: Aalto university, School of Art and Design.
- Vuokola, Marko**. *vuokola.com*. <http://www.vuokola.com>. 15.4.2016.
- Walton, Kendall L.** 1987. *Taiteen kategoriat*. Teoksessa: Lamminranta & Haapala (toim.). *Taide ja Filosofia*. Helsinki: Gaudeamus. (1970. *Categories of Art*.)
- Weaver, Mike** 1986a. *Alvin Langdon Coburn: Symbolist photographer 1882–1966*. New York: Aperture.
- Weaver, Mike** 1986b. *The Photographic Art, Pictorial Traditions in Britain and America*. London: The Herbert Press Ltd.
- Wellcome Library, London**. <https://wellcomeimages.org>. 3.9.2017.
- Wells, Liz** 2011. *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*. London & New York: I.B. Tauris
- Wells, Liz** (ed.) 2009. *Photography: A Critical Introduction*. Fourth Edition. London and New York: Routledge.
- Westerbeck, Colin** 1998. *On the road and in the street. The post-war period in the United States*. Teoksessa Frizot, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann.
- Weston, Edward** 1984. *Valokuvallinen näkeminen*. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (1943. *Seeing Photographically*.)
- Wikimedia Commons**. https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page. 11.7.2017.
- Wilson, Simon** 1979. *British art from Holbein to the present day*. London: The Tate Gallery & The Bodley Head.
- Withrow, G. J.** 2000. *Ajan historia*. Suom. Anto Leikola. Helsinki: Art House. (1988. *Time in History*.)
- Yle Areena** 2014. *Historia: Lounas taivaalla*. <http://areena.yle.fi/1-2159230>. 6.1.2017.
- Yli-Lassila, Jukka** 2007. *Mikä maisemassa on arvokasta?* Helsingin Sanomat 22.12.2007.

Kuvat

2.1 Tieni muinaisjäännöksille

1. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen jätinkirkko, Mustosenkangas, Liminka, Suomi*, 1986.
2. Ismo Luukkonen, *Bunkkeri, Reposaari*, 1993.
3. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kammiohauta, Derrynavahagh, Burren, Co. Clare, Irlanti*, 1994.
4. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalaus, Saraakallio, Laukaa, Suomi*, 1994.
5. Ismo Luukkonen, näkymä näyttelystä *Aurinkohirvi ja Antero Vipunen*, Rantagalleria, Turku, 1995.
6. Ismo Luukkonen, *Vanha Härkätie, Lieto*, 1998.
7. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Katari, Piikkiö, stereokuvapari*, 2001.
8. Ismo Luukkonen, näkymä näyttelystä *Kerrostumia*, valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki, 2007.

2.2 Kerrostumia

9. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Pysäkin kallio, Masku, Suomi*, 2000.
10. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Tikka, Kaarina, Suomi*, 2001.
11. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Vaarnummi, Perniö, Suomi*, 2001.
12. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen kuppikallio, Hallinkorvan puistikko, Turku, Suomi*, 2003.
13. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalaus muistokirjoituksen alla, Rautvuori, Heinola, Suomi*, 2005.
14. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliopiiirrospaikka, Nämforsen, Näsåker, Ruotsi*, 2000.
15. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen laivalatomus, Ales stenar, Kaseberga, Ystad, Ruotsi*, 2004.
16. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kammiohauta, Klastorp, Varberg, Ruotsi*, 2004.
17. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Håvesten, Färgelanda, Ruotsi*, 2008.
18. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen temppeli, Bugibba, Malta*, 2006.
19. Ismo Luukkonen, *Roomalainen amfiteatteri, Arènes de Lutèce, Pariisi, Ranska*, 2009.
20. Ismo Luukkonen, *Näkymä rautakautiselta linnavuorelta, Linnasmäki, Turku, Suomi*, 2003.
21. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen linnavuori, Repolan linnavuori, Nousiainen, Suomi*, 2006.
22. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen käytävähauta, Örenäs, Landskrona, Ruotsi*, 2004.
23. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen temppeli, Tarxien, Malta*, 2006.
24. Ismo Luukkonen, *Roomalainen amfiteatteri, El Jem, Tunisia*, 2007.
25. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen kalliopiiirrospaikka, Simris, Simrishamn, Ruotsi*, 2004.
26. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Luistari, Eura, Suomi*, 2004.

2.3 Maisema ja maisemavalokuva

27. Dorothea Lange, *Tractored Out (Childress County, Texas)*, 1938. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 142.
28. Walker Evans, *Farm scene, Jackson, Mississippi*, 1936. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 143.
29. Margaret Bourke-White, *Protective Pattern, Walsh, Colorado*, 1954. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 144.

2.4 Maisemaan kerrostunut aika

30. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Nunnavuori, Turku*, 2001.
- 31–42. Ismo Luukkonen, *Ekornavallen, Falköping, Ruotsi*, 2008.
43. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliopiiirrospaikka, Nämforsen, Näsåker, Ruotsi*, 2000.

2.5 Maiseman aika valokuviissa

44. Francis Frith, *The Pyramids at Dahshur*, 1856–1859. Frith, 1980, plate 10.
45. Francis Frith, *The Great Pyramid and the Sphinx*, 1856–1859. Frith 1980, plate 12.
46. Juha Suonpää, *Giza Pyramids, Cairo, Egypt*, 2006. Suonpää 2007, 40–41.
47. Taneli Eskola, *Lippu tornin huipulla*, 1997. Eskola 1997a, 13.
48. Taneli Eskola, *Metsälammen visakoivu*, 1995. Eskola 1997a, 67.
49. Petri Nuutinen, *61° N, 24°30' E*. Nuutinen & Seppänen 1993.
50. Oiva Hakala ja Martina Motzbäuchel / Visuaalinen maisemaseuranta, *Ilomantsi P9N 26.7.2000 ja 13.7.2005*. Heikkilä 2007a, 50.
51. Sune Jonsson, *Gräsmys, 29 juli 1974 & 30 december 1974*. Jonsson 1976, 76–77.
52. Milton Rogovin. Teoksesta *Triptychs*, 1973, 1985, 1992. Rogovin 1994, 110–111.
53. Vilma Hurskainen. Teoksesta *Kasvu*. Hurskainen 2008, 50–51.
54. Mark Klett & Byron Wolfe, *Rock formations on the road to Lee's Ferry, Arizona*, 2008. Klett & Wolfe 2012, plate 15.
55. Mark Klett & Byron Wolfe, *Panorama from Hopi Point*, 2007. Klett & Wolfe 2012, plate 26.
56. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kammiohauta, Fastarp, Halmstad, Ruotsi*, 2004.

3.1 Valokuva ja näkyvä todellisuus

57. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kammiohauta, Poulaphuca, Burren, Co. Clare, Irlanti*, 1994.
58. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen käytävähauta, Örenäs, Landskrona, Ruotsi*, 2004.

3.2 Kaksi polkua maisemavalokuvaan

59. Henry Peach Robinson, *Wayside Gossip*, 1882. Harker 1988, plate 87.
60. Henry Peach Robinson, *Carolling*, 1887. Harker 1988, plate 82.
61. Peter Henry Emerson, *Coming Home from the Marshes*, 1886. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coming_Home_from_the_Marshes,_Peter_Henry_Emerson,_1886.jpg?uselang=fi. Viitattu 7.1.2017.
62. Alvin Langdon Coburn, *Unfinished Building, New York*, 1911. Steinorth 1988, 94.
63. *Pyramide de Cheops*, etsaus ja akvatinta daguerrotyypin mukaan, N. P. Lereboursin sarjasta *Excursions daguerriennes*, 1840–1844. Library of Congress. <http://www.loc.gov/pictures/item/2002708908/>. Viitattu 7.1.2017.
64. William Henry Jackson, *Marshall Pass, Westside*, 1880–1881. J. Paul Getty Museum. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/40515/william-henry-jackson-marshall-pass-westside-american-1880-1881/>. Viitattu 17.9.2017.
65. Ansel Adams, *Mount Williamson, the Sierra Nevada from Manzanar, California*, 1944. Jussim & Lindquist-Cock 1985, 136.
66. Robert Adams, *Overlooking Long Beach*, 1983. Adams, 1986, 12.

67. Lewis Baltz, *No. 52, Prospector Park, Subdivision Phase III, Lot 55, looking West-Northwest*, 1979. UCR/California Museum of Photography. Lewis Baltz. <http://138.23.124.165/exhibitions/baltz/>. Viitattu 7.1.2017.

3.3 Kiven ja maan aika

68. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen kalliopiiirros, Hästhallen, Karlskrona, Ruotsi*, 2004.
 69. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Lii, Kungsbacka, Ruotsi*, 2004.
 70. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen laivalatomus, Ales stenar, Kaseberga, Ystad, Ruotsi*, 2004.
 71. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen käytävähauta, Gillhög, Kävlinge, Ruotsi*, 2004.
 72. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Mosslelund, Värnamo, Ruotsi*, 2004.
 73. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautakenttä, Hagbards Galge, Falkenberg, Ruotsi*, 2004.
 74. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Högaberg, Varberg, Ruotsi*, 2004.
 75. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kammiohauta, Skegrie, Trelleborg, Ruotsi*, 2004.
 76. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Mosslelund, Värnamo, Ruotsi*, 2004.
 77. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen kivikehä, Johannishusåsen, Karlskrona, Ruotsi*, 2004.
 78. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen käytävähauta, Örenäs, Landskrona, Ruotsi*, 2004.
 79. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Lii, Kungsbacka, Ruotsi*, 2004.
 80. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kammiohauta, Vrångstad, Tanum, Ruotsi*, 2008.
 81. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Disas ting, Ystad, Ruotsi*, 2004.
 82. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Greby, Tanum, Ruotsi*, 2008.

3.4 Koettu ja koottu myyttisyys

83. Alexander Keighley, *Fantasy*, 1915. Lane 1978, 51.
 84. Peter Henry Emerson, *A Stiff Pull*, noin 1888. The Metropolitan Museum of Art. <http://metmuseum.org/art/collection/search/269197>. Viitattu 1.7.2017.
 85. James Graig Annan, *The Dark Mountains*, 1890. Google Arts & Culture. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-dark-mountains/PwHPGSlcdLgnwQ?hl=en>. Viitattu 11.7.2017.
 86. George Davison, *Harlech Castle*, 1903. Weaver 1986b, 20.
 87. Alvin Langdon Coburn, *Standing Stone (above Harloch)*, noin 1922. Steinorth 1988, 175.
 88. Alvin Langdon Coburn, *Swinside Circle (Cumberland)*, noin 1922. Steinorth 1988, 170.
 89. Bill Brandt, *The Roman mile-castle*, 1943. Jeffrey 1993, 110.
 90. Bill Brandt, *Stonehenge*, 1947. Jeffrey 1993, 137.
 91. Paul Caponigro, *Stone Circle, Ravensdale Park, Co. Louth, Ireland*, 1967. Caponigro 1986, kuva 71.
 92. Fay Godwin, *Suilven*, from Stac Pollaidh, Sutherland, 1981. Godwin 1985, 7.
 93. Fay Godwin, *Ring of Brogar, Orkney*, 1979. Godwin 1985, 21.
 94. Fay Godwin, *Todmorden*, 1977. Godwin 1985, 72.
 95. John Davies, *Netherthorpe Housing Estate Towards Walkley, Sheffield, Yorkshire*, 1981. Davies 1987, kuva 32.
 96. John Kippin, *Shakespeare's Country*, 1988. Kippin. John Kippin – Archive – Nostalgia for the future. <http://johnkippin.com/archive/nostalgia-for-the-future.php>. Viitattu 13.8.2016.

4.1 Kokemuksia ajasta

97. Ismo Luukkonen, *7 kuukautta, rautakautinen kalmisto ja uhrikivi, Muikunvuori, Kaarina, Suomi*, 2008.
 98. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautakenttä, Vrångstad, Tanum, Ruotsi*, 2008.
 99. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen kivilatomus, Åbrott, Tanum, Ruotsi*, 2008.
 100. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen asuinpaikka, Jäkärälä, Turku, Suomi*, 2008.
 101. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen uhrikallio, Munismäki, Halikko, Suomi*, 2008.

102. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen uhrikivi, Kukonharju, Lieto, Suomi*, 2014.
 103. Ismo Luukkonen, *Varhaiskeskiaikainen kirkko, Ravattulan Ristimäki, Kaarina, Suomi*, 2014.
 104. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalaus, Pakanavuori, Kouvola, Suomi*, 2013.
 105. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Särkijärvi, Vehmaa, Suomi*, 2008.
 106. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen hautaröykkiö, Pähkinämäki, Turku, Suomi*, 2008.
- 4.2 Ajan merkitys avautuu**
107. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalauspaikka, Juusjärvi, Kirkkonummi, Suomi*, 2002.
 108. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Nunnavuori, Turku, Suomi*, 2008.
 109. Henri Cartier-Bresson, *Behind the Gare Saint-Lazare*, 1932. Van Gelder & Westgeest 2011, 88.
 110. Ismo Luukkonen, *Rikottu kello n:o 3*, 2010.
 111. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier no 2*, 1912. Mink 2000, 25–27.
 112. Anton Giulio & Arturo Bragaglia, *Il fumatore–il cerino–la sigaretta*, 1911. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83974.html>. Viitattu 6.1.2017.
- 4.3 Aika**
113. Ismo Luukkonen, *Kynttilä n:o 1*, 2010.
 114. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalaus, Astuvansalmi, Ristiina, Suomi*, 2001.
- 4.4 Neljäs ulottuvuus**
115. Ismo Luukkonen, *Nainen soittaa viulua*, 2012.
 116. Ismo Luukkonen, *Lemmikkejä n:o 2*, 2010.
 117. Ismo Luukkonen, *Lemmikkejä n:o 3*, 2010.
 118. Ismo Luukkonen, *Lemmikkejä n:o 4*, 2010.
 119. Ismo Luukkonen, *Kolme kävelee*, 2011.
 120. Ismo Luukkonen, *Alaston laskeutuu portaita n:o 3*, 2010.
 121. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 6. elokuuta, 2011*.
 122. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 29. huhtikuuta, 2011*.
 123. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 1. heinäkuuta, 2011*.
 124. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 28. huhtikuuta, 2011*.
 125. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 23. toukokuuta, 2011*.
 126. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 22. elokuuta, 2010*.
 127. Ismo Luukkonen, *Kontakteja, 8. toukokuuta, 2011*.
 128. Ismo Luukkonen, *Sekvenssi n:o 9*, 2010.
 129. Ismo Luukkonen, *Matemaattinen ylevä n:o 5*, 2011.
 130. Ismo Luukkonen, *Virrat*, 2014.
 131. Ismo Luukkonen, *Aika n:o 2*, 2012.
- 4.5 Valokuvan aika**
132. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen kuppikivi, Etuperkko, Turku, Suomi*, 2003.
 133. Ismo Luukkonen, *Rautakautinen kuppikivi, Etuperkko, Turku, Suomi*, 2013.
 134. James Van Der Zee, *Perhekuva*, 1926. Barthes 1985, 50.
- 4.6 Valokuvan hetkellisyys**
135. Ismo Luukkonen, *Näkymä rautakautiselta kuppikalliolta, Riihikankare, Halikko, Suomi*, 2006.
 136. Eadweard Muybridge, *A naked man walking*, Collotype after Muybridge, 1887. Wellcome Library, London. <https://wellcomeimages.org>. Viitattu 3.9.2017.
 137. Étienne-Jules Marey, *Investigation into Walking*, noin 1884. Frizot 1998, 242.
 138. Kristoffer Albrecht, *Istanbul*, teoksesta *Metropol*, 1996. Albrecht 1998, 119.

139. Marko Vuokola, *The Seventh Wave – Haze*, 2007. Vuokola. <http://www.vuokola.com/>. Viitattu 6.1.2017.
 140. Lauri Anttila, sarjasta *Pudotuksia*, 1982. Johansson 2005, kuva K:8/17.
 141. Michael Wesely, 5.4.1997 – 3.6.1999 *Potsdamer Platz, Berlin*. Gramovich 2015. <https://birdinflight.com/inspiration/experience/time-shows-ultra-long-exposure-in-works-of-michael-wesely.html>. Viitattu 28.12.2016.
 142. Pekka Luukkola, *Rowing II*, 2009. Luukkola 2012, 27.
 143. Mark Klett, *2 hours*, 2004. Klett. <http://www.markklettphotography.com/time-studies/5e4qaiiugfbdefikqynxzv0mx3pbna>. Viitattu 17.7.2016.
 144. Mark Klett, *One hour sun track trough my birdpath*, 2004. Klett. <http://www.markklettphotography.com/time-studies/o7ct8oy3nltqv3tetvl9gh2ddh8ytl>. Viitattu 17.7.2016.
 145. Petri Anttonen, *Marjanpoimija tekee kolme löytöä*, 1995. Anttonen 2005, 118–119.
 146. Petri Anttonen, *Ratkaisematon hetki*, 1995. Anttonen 2005, 144–145.
 147. Petri Anttonen, *Silta itseensä*, 1995. Anttonen 2005, 175.
- 4.7 Ajan jäännös**
148. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Kylmäkorvenkallio, Rauma, Suomi*, 2001.
 149. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kalliomaalaus, Uittamonsalmi, Mikkeli, Suomi*, 2015.
- 5.1 Valokuvan ja maiseman aika**
150. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen kallioppiirrospaikka, Ribeira de Piscos, Foz Côa, Portugali*, 2001.
 151. Ismo Luukkonen, *Pronssikautinen hautaröykkiö, Penimäki, Paimio, Suomi*, 2009.
 152. Ismo Luukkonen, *Kivikautinen käytävähauta, Gillhög, Kävlinge, Ruotsi*, 2004.
 153. Ismo Luukkonen, *Kuppikalliolla pellon laidalla, elokuu 2016*.
- 5.2 Tässä ja nyt**
154. Ismo Luukkonen, *Kalliomaalauksella, näkymä vuonolle, elokuu 2015*.
 155. Ismo Luukkonen, *Röykkiöhaudalla ampumaradan yläpuolella, elokuu 2016*.
 156. Ismo Luukkonen, *Lähiömetsän kalmistossa, heinäkuu 2017*.
 157. Ismo Luukkonen, *Muinaishaudalla mäen laella, elokuu 2016*.
 158. Ismo Luukkonen, *Kivikehällä, syyskuu 2016*.
 159. Ismo Luukkonen, *Kalliomaalauksen alla, kesäkuu 2015*.
 160. Ismo Luukkonen, *Muinaisjäännös, lain suojaama, heinäkuu 2017*.

Tiivistelmä

Valokuvan ajallisuus – Maiseman kerrostumista ajan kokemukseen on tekijälähtöinen taiteellinen tutkimus valokuvan ja ajan suhteesta. Muinaisjäännökset maisemassa, maiseman ajallinen kerroksellisuus ja sen välittyminen maisemavalokuvissa ovat työni lähtökohtia, joiden johdattamana tarkastelen valokuvan ajallisuutta. Pyrin vastaamaan kysymykseen, kuinka aika esiintyy valokuvissa.

Tutkimuksen rakenne on dialoginen. Tutkimustekstin rinnalla on kuvallisia lukuja, jotka pohjautuvat vuosien 2000–2017 taiteelliseen työskentelyyni maisemassa olevien muinaisjäännösten ja valokuvan ajallisuuden parissa. Kuvaustyössäni olen pyrkinyt tarkastelemaan kohteitani erilaisista lähtökohdista, mikä näkyy myös kuvien ilmiäsuissa. Kuvallinen työskentelyni on tapahtunut samanaikaisesti teoreettisen tutkimuksen kanssa ja työskentelytavat ovat vaikuttaneet toisiinsa. Kuvalliset luvut tuovat toisen tarkastelutavan sanallisten rinnalle. Ajattelutapa on toinen, mutta tarkastelun kohde yhteinen.

Valokuvan voi nähdä todellisuuden jälkeenä tai kuvallisena tulkintana todellisuudesta. Nämä kaksi näkökulmaa esiintyvät rinnakkain sekä tutkimustekstissä että kuvallisissa luvuissa. Kun katson valokuvaa todellisuuden jälkeenä, sen ajallisuus liittyy kohteen ajallisuuteen, esimerkiksi maiseman ajallisiin kerrostumiin ja niiden välittymiseen valokuvasta. Jotta ajallisuuden voi tunnistaa kuvasta, se on ymmärrettävä myös kohteena olevasta maisemasta. Mutta jälki sitoo valokuvan aikaan myös toisella tavalla. Kuvattu hetki on tietty ajankohta menneisyydessä, joka väistämättä karkaa kauemmaksi ajan jatkumolla. Mennyt hetki tulee näkyväksi esimerkiksi vertailun kautta. Kuvaa voi verrata toisiin kuviin (samasta kohteesta) tai itse kohteeseen.

Katsoessani valokuvaa todellisuuden kuvallisena tulkintana, sen ajalliset merkitykset ovat riippuvaisia myös valokuvaajan tekemistä valinnoista. Valokuvaajana voin vaikuttaa siihen, kuinka aika jättää merkkinsä kuvan pintaan. Ajallisuutta voi edelleen korostaa käyttämällä erityisiä tekniikoita, joissa aika jo kuvattaessa muo-

vaa valokuvan ilmiä. Esimerkiksi pitkällä valotusajalla kuvattaessa esiintyvä liike-epäterävyys voi johdattaa katsojan ajallisten merkitysten äärelle.

Valokuva on kuitenkin monitulkintainen, sitä voi tarkastella monista näkökulmista ja erilaisista lähtökohdista. Tulkinta ei aina pysy niissä raameissa, joita tekijä yrittää kuvalle asettaa. Valokuvan merkitykset riippuvat siitä, kuinka katsoja kuvan kohtaa. Tähän kohtaamiseen vaikuttaa valokuvan ilmiä ja katsojan itsensä lisäksi myös esityskonteksti, se, millaisessa yhteydessä kuva esitetään ja mitä muita kuvia tai tekstejä kuviin liittyy. Näin voidaan johdatella katsojaa myös ajallisiin tulkintoihin.

Valokuvalla on myös oma ajallisuutensa. Se on esine, joka vanhenee minkä tahansa esineen lailla, mutta vielä olennaisemmin ajallisuus tuntuu välimatkassa, joka syntyy valokuvan ottamisen ja katsomisen hetkien väliin. Valokuvaa katsotaan aina jälkikäteen. Se on väistämättä sidoksissa menneeseen ja tietoisuus tästä vaikuttaa siihen, kuinka kuvaa katsotaan. Valokuva on jännös hetkellisestä tapahtumasta.

Avainsanat: aika, ajallisuus, maisemavalokuvaus, valokuvataide, valokuvaus

Abstract

The temporality of a photograph – From the layers of a landscape to the experience of time is artistic research into the relationship between a photograph and time. The prehistoric objects in a landscape, the temporal layers of the landscape and the way the temporality of the landscape is represented in photographs are the starting points of the research. They led me to the key issue: the temporality of a photograph. My question is how time appears in photographs.

The structure of the research is dialogic. There are pictorial chapters beside written ones. The photographs are the results of my artistic work in the years 2000–2017, concerning prehistoric remains in the landscape and the temporality of a photograph. In my photographic work, my aim has been to examine subjects using different approaches. This is also visible in the appearances of the images. My photographic work has been concurrent with the theoretical research, and the two ways of working have affected each other. The way of thinking is different, but the subject is shared.

A photograph can be seen as a trace of reality or as a pictorial interpretation of reality. These two approaches appear both in the written text and in the pictorial chapters. When a photograph is thought of as a trace of reality, its temporality is based on the temporality of the subject, such as the temporal layers of a landscape and their representation in a photograph. To be able to recognise the temporality in the photograph, one must understand the temporality of the subject. However, the photograph as a trace also ties the photograph to time in another way. The photographed moment is a point in time, in the receding past. The gone moment of the photograph becomes visible, for example, if the photograph is compared to another photograph (of the same subject) or to the subject itself.

When I look at a photograph as a pictorial interpretation of reality, the temporal meanings also depend on the choices the photographer makes. As a photographer, I can decide how time leaves its mark on the surface of the photograph. The temporality can be emphasised by special techniques. A long exposure, for exam-

ple, has an effect on the visuality of the photograph, and it can lead the viewer to temporal interpretations.

The photograph is, however, ambiguous. It can be studied from different viewpoints and using different approaches. The interpretation does not always stay within the frame that the photographer has suggested. The meanings depend on the way the viewer confronts the photograph. They are affected by the appearance of the photograph and the personality of the viewer, but also by the context of the photograph: where it is shown and what other pictures or texts are present. The context can be used to suggest temporal interpretations.

The photograph also has a temporality of its own. It is an object that ages like any object does, but even more essentially, temporality is felt in the distance between the moment when the photograph was taken and the moment when it is viewed. A photograph is always seen afterwards. It is inevitably bound to the past, and the awareness of this affects the way the photograph is viewed. A photograph is a remnant of a momentary incident.

Keywords: art photography, landscape photography, photography, temporality, time



160. Muinaisjäännös, lain suojaama,
heinäkuu 2017.

